Ю.6 [illegible] 2.3

R 176/248

ГЕОРГИЙ ЯКУБОВСКИЙ

ПИСАТЕЛИ И КРИТИКА

★

МОСКОВСКОЕ ТОВАРИЩЕСТВО ПИСАТЕЛЕЙ

1926

R 176/248

ГЕОРГИЙ ЯКУБОВСКИЙ

ПИСАТЕЛИ И КРИТИКА

СТАТЬИ

29-15628

ПУБЛ. БИБЛ. имени В. И. ЛЕНИНА С.С.С.Р.

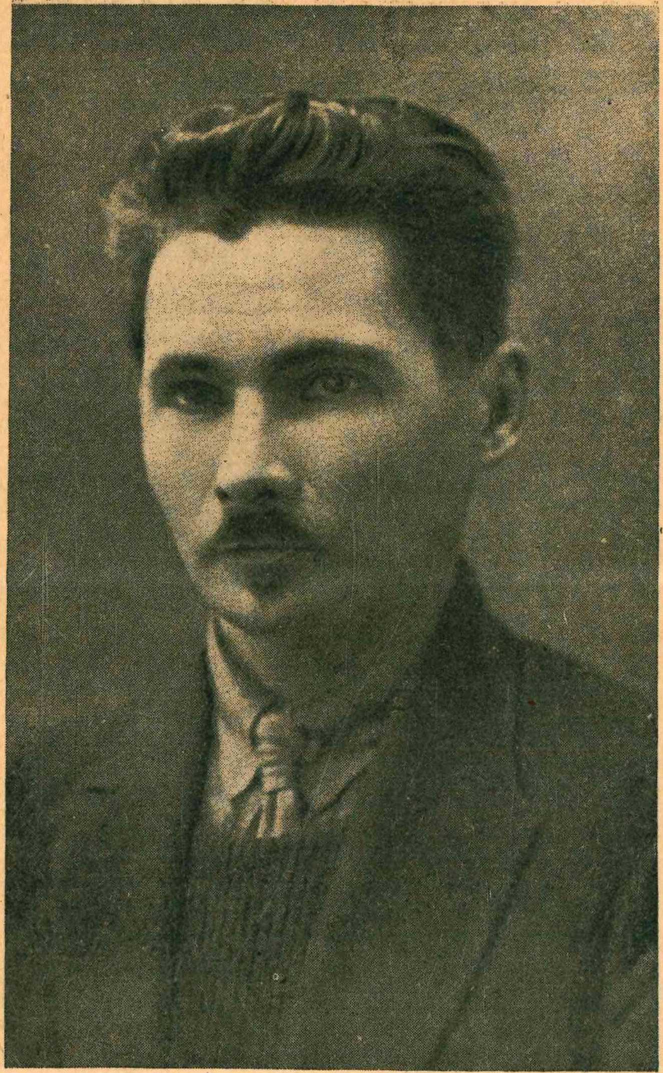
Библиотека С.С.С.Р. ордена Ленина им. В. И. Ленина
ПОГАШЕНО

52-5448

МОСКОВСКОЕ ТОВАРИЩЕСТВО ПИСАТЕЛЕЙ

Типография
Ленинградская
Правда
Ленинград
Социалистическая
14.

Главлит № 93585. Тираж 4000 экз.—11¼ л. Заказ № 2167.



Георгий Якубовский.

ЛИРИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ.

Трагическая гибель Сергея Есенина в свое время привлекла исключительное внимание литературных кругов. В шуме и волнении, вызванном событием, открылось интересное явление. Оказалось, что некоторые наши современники открыли новую страну. Страна эта — лирика. Но так как Колумбов оказалось несколько, то наблюдаются между ними противоречия и несогласия по поводу характера и особенностей новооткрытой страны. Надо заметить, что даже люди, живущие в этой стране, — стране лирики, обнаруживают плохое знание своей родины. Так, один из них пишет о С. Есенине:

Если Пушкин — осень,
Ты у нас — весна.

Очевидное недоразумение. Обитатель прекрасной страны запамятовал многих выдающихся лириков, совершил гигантский скачок через весь XIX и часть XX веков. При виде такого головокружительного полета, зрителей начинают одолевать вопросы: куда, например, отнести замечательного лирика А. Блока, к какому времени года? Не относится ли к «осени» скорее лирический крепостник, Фет, а не Пушкин? Впрочем, наши современники часто не ладят с исторической правдой и, бывает, проделывают еще более головокружительные прыжки. Ведь, вот, говорят же, что прошлой зимой на каком-то рабфаке в Москве постановили: после ознакомления с поэзией Пушкина перейти сразу к Сейфуллиной! Есть, очевидно, такое стремление летать, по возможности, вне времени и пространства.

Если даже туземцы, как вы видели, плохо знакомы с географией Лирики, то иные Колумбы делают еще более серьезные ошибки. Им кажется, что лирика—это страна, где живут страусы, чтобы укрыться от действительности [1]. Едва ли согласятся лирики с такой характеристикой! Ушедший поэт, в силу исключительной лиричности своего дарования, является как бы представителем своих собратьев по искуству, подлинным сыном сказочной страны. Но нельзя сказать, вместо — лучший представитель: товарищ по несчастью. Это было бы неверно. Туземцы, надо полагать, не считают лирику монастырем. Лирика — не «опиум для народа». Гибель поэта, да еще крупнейшего, это утрата для всех. Тем более специалистам стиховой речи следовало бы заявить, что погибший мастер был их товарищем по работе, по делу, а не по убеганию от действительности. Пусть те из поэтов, которые думают иначе, скажут открыто, что они считают страну, называемую Лирикой, страной страусов!

Мы убеждены, что есть лирические поэты, для которых, «лирика» — страна, полная жизни и движения. Когда поднимается шум и многочисленные Колумбы и Колумбики беспокойно колдуют над своими устаревшими картами, — лирики-революционеры говорят: — Этот шум может принести пользу только в одном отношении — как анекдотическим индейцам — поэтам остается пожать руку Колумбам и воскликнуть: наконец-то, лирика открыта!

Конечно, путаница, противоречия мнений о новооткрытой стране будут изжиты, пролетарский читатель захочет узнать: где же истина, захочет разобраться. Лирики-революционеры и критики-марксисты должны помочь ему в этом деле, снабдить читателя не средневековыми картами, а более надежным руководством по экскурсиям в «лирику».

---

[1] См. ст. „Памяти Сергея Есенина“—Л. Троцкого.

Лирические поэты и современность.

Открытие лирики в наши дни, как новой неведомой страны, фантастические туманы, окружающие ее, об'ясняются тем обстоятельством, что лирическое искусство, подобно музыке, отдалено от производства, недр быта и непосредственной борьбы с природой. От материально-производственных отношений, классового переплета, сложного строения государства, через психологию общественного человека далек путь до песни лирического поэта. Разве легко в звучных музыкальных песнях Фета разглядеть помещика-крепостника? Эмоциональный состав его поэзии сложен и богат оттенками. За вычетом птичьего щебетания, лирического воркования и других соответствующих моментов, лирика Фета содержит ценный материал для изучения движений чувств, в частности потока художественных восприятий. Здесь нас интересует другое. Сложность психического состава лирического стихотворения, передающего тонкие движения чувств и настроений, не должна закрывать от нас трудовое происхождение лирической песни. О трудовом начале лирической поэзии нам ежедневно напоминает частушка, рождающаяся у станка:

Ты мне нитки не мотай—
Я те не катушка.
Моим сердцем не играй—
Я те не игрушка.

И при всей сложности и утонченности современного лирического стихотворения, так ли далеко оно от частушки? В «Двенадцати» Блока лирическая поэзия диалектически не вернулась ли к художественно-претворенной частушке, к своему трудовому первоисточнику в его современном виде? Не выдерживает критики взгляд на лирику, как потусторонний мир—«нездешнюю страну»—

прибежище нищих духом. В искусстве пролетарских поэтов поэзия отталкивается от производства и труда, лирика обогащается новым психологическим содержанием, а у наиболее последовательных поэтов перестраивается на новой основе. Классическая лирика в лице Блока вплотную подошла к действительности, в современность глубоко входят талантливейшие из современных поэтов (требует ли это доказательств?), следовательно, не характерен для лучших произведений лириков уход от действительной жизни, а тем более ее отрицание. Справа налево спектр современной лирической поэзии идет вглубь жизни, к красному цвету труда и борьбы, а не к трауру упадочности и тления.

Лучшее, ценнейшее в искусстве ушедшего лирика связано с жизнью, с динамикой современности. Можно ли гибель поэта связывать с этими положительными моментами его творчества, или относить к существу его искусства в целом? Крупнейший лирик наших дней хотел «бежать за комсомолом», можно ли вытравить этот факт огромной важности, умалчивать о нем, а «гробовую дрожь» возводить в основное? Колумбы, плавающие в этом направлении, «мало знавшие или совсем не знавшие поэта», [1], рискуют получить неверное представление о мало знакомой стране и распространять неточные сведения. Но, быть может, действительно, существуют такие области человеческого творчества, куда убегают, где спасаются «избранные» натуры, а презренный мир с его классовыми перегородками остается по сю сторону? Увы! Как бы высоко ни парил нежнейший поэт, не уйти ему от законов классового тяготения. Но использовать законы природы или общественного развития человек может только тогда, когда он сознательно подчиняется им. Лирический поэт подобен усовершенствованному летательному аппарату — он летает тем выше и лучше, чем крепче связан с землей, с наукой, техникой, с последними творческими достижениями человеческого гения. Если поставить вопрос: чем современные лирики живы и чем мертвы, пользуясь выражением Толстого, то мы уже видели, что художественная действительность дала ясный ответ на этот вопрос. Творческая целеустремленность революции есть высшее достижение человечества, ею живы и сильны поэты нашего времени.

В орбите тяготения к рабочему классу и революции поэты наполняются энергией и жизнью; выходя из орбиты, обрекают свое дарование на бесплодие, или изнурительный бег на месте. Разве не показательно, что, переживая острый творческий кризис, Сергей Есенин обратился лицом к революции и настоящей, не выдуманной деревне? Момент перелома художественно закреплен в произведениях, где лирический пафос поэта достиг высшего напряжения, потрясающего по искренности и силе звучания. Слава и бессмертная заслуга поэта в этом поступательном движении, в том, что он не закрывался от действительности, а шел к ней, шел, обливаясь кровью, потому что был смертельно ранен кабацкой культурой уходящего мира.

Не как ребенок, а как муж, постигший истину и необходимость итти вперед, осознавал поэт свой последний этап. В этом не оставляют никаких сомнений: «Письмо матери», «Русь уходящая» и др. поэмы, которые создал лирик, «стремясь догнать стальную рать» строителей жизни. Мощная, бьющая через край эмоциональная напряженность есенинской лирики говорит о сильной артистической, художественной воле большого поэта. Не вяжется с этой силой представление о распухшей романтической нежности, закрывавшей от поэта действительность. Борьба между жизнью и смертью проходит через все творчество поэта, смерть закрывала от его творческого взора жизнь постольку, поскольку буржуазная гниль отравила художника своим трупным ядом. Революция влила в искусство Есенина энергию, стимулировала действенное начало есенинской лирики. Последние произведения поэта — это достижения зрелого таланта, поднявшегося на большую высоту, постигшего творческую, созидательную силу революции. Перед поэтом открывался новый этап зрелого искусства, обогащенного революционной действительностью, с установкой на будущее. Начало этого пути уже блеснуло первыми блестящими достижениями резвернувшегося дарования[1].

---

[1] См. ст. Троцкого „Памяти Сергея Есенина“.

Лирика и революция.

Проще всего, конечно, гибелью поэта покрыть весь путь его развития, борьбу раздиравших его противоречий, все эмоциональное богатство лирического наследства. Есть два метода: первый — об'яснить смертью смысл искусства и путь поэта, или наборот: через искусство и творческое развитие художника понять его трагический конец. Если из печального конца выводить смысл творчества поэта, то легко притти к неприятию действительности. Такое упрощенное понимание сродни фальшивым вымученным панихидам берлинского «Руля»». Лирический журналист Сергей Горный смачивает виски одеколоном, сморкается и лицемерно вздыхает на страницах «Руля» (№ 1544):

> Эта смерть, может быть, самое громкое осуждение большевизма. Вольному (?), светлому, божьему (!) духу там невтерпеж.

«Вольный, божий» дух!—это звучит очень пикантно в устах идеологов хозяйской палки. Впрочем, мечтатели, взыскующие прелестей блаженной памяти нагаечного строя, наделяют «божий дух» весьма реальными чертами.

> Может быть, потому сперва и голосил, и топал, и даже буянил. Волюшки-вольной искал.

Вот как, оказывается, может проявить себя «божий дух»! Тронутые этим «божьим дыханием» «духи» эмигрантщины выискивают в поэзии Есенина строки, созвучные смертельной тоске, безнадежности и отчаянию людей, гниющих заживо. Но забывают они, что ушедший поэт заклеймил их в убийственных строках:

Сокройся, сгинь ты, племя
Смердящих снов и дум.

Это племя пока еще не сгинуло, оно догнивает и в поисках утешения судорожно тянется к телу погибшего поэта, чтобы аргументировать им, как вещественным доказательством против революционной действительности. Кто говорит только о мертвом поэте, забыв о живом, тот невольно заражается «божьим дыханием» зарубежных мертвецов. Нам ближе живой лирик, живой поэзией доказавший убедительно, что революция никогда не вычитала из себя лирику. Революция не морг для лириков. Революционер—живой человек, ему подавай лирику и в борьбе, сейчас, в данный момент, потому что он борется за весь мир не по частям, он хочет завоевать весь мир, включая сюда и лирику. Поглощая всю волю и силу революционера, борьба не выхолащивает его, не лишает человеческих свойств. «Революционер обязан мечтать»—не означает ли эта гениальная формула Владимира Ильича также и того, что революционер не должен быть ходячей бескровной формулой? Трезвая, холодная явь нашего времени встряхивает до дна все чувства, обогащает их новым содержанием. Эмоциональная насыщенность эпохи готовит новый расцвет лирики. Даже сухие схематики поэзии, машинисты стиховой речи перешли в последнее время к лирике (Асеев, Маяковский).

Схоластически подходя к современности, часто забывают, что поток чувств движется по закону контрастов. Эмоционально обогащенный революцией человек не может удовлетворяться и жить одним только языком команды и приказа (которым увлекаются лефы), показывать фронтовику на экране и в поэзии только войну — значит ничего не понимать в основных законах психологии, нарушать их, калечить психику. Выключать из современности ее эмоциональную остроту и напряженность так же ошибочно, как и вычитать лирику из революции, отводя ей какое-то особое «надмирное» место (см. письмо Л. Троцкого «Памяти Сергея Есенина»).

---

[1] Неправ тов. Вяч Полонский, относящий „Русь уходящую“ и др. произведения последнего периода к разряду слабых и неубедительных (см. „Новый Мир“ № 1, 1926 г.). Характерно отметить противоположное мнение в статье В. Красильникова („Печать и Революция“) кн. 7). По поводу поэмы „Песнь о великом походе“ критик замечает: „Она выполнена местами необыкновенно сильно“, „велик технический прогресс“.

В борьбе за весь мир революционер не выдергивает из красочной ткани бытия ни одной нити, тем более такой яркой, как лирическая поэзия. Но это не значит, что он принимает ту болезненность, романтические позерство, крикливую рисовку, какая иногда соединяется с очень высоким искусством. Когда погибает выдающийся поэт, то естественно встает вопрос перед каждым действенным участником революционного строительства, на кого большая доля вины за эту гибель приходится? На участников ли новой строящейся жизни, в разгаре стройки, быть может, недоглядевших и сбросивших одаренного певца с лесов, или на богему, захлестнувшую талантливого художника? Ответ на этот вопрос будет упреком живым. Если не мало лицемерия, невнимательности, некультурности проявляется по отношению к деятелям искусства, то с другой стороны и власть прошлого часто владеет художниками.

Мы еще раз увидели это в гибели поэта. Так станем же лицом к жизни, а не к смерти. Не слезливые причитания над ушедшим, но ясный, не затуманенный испариной романтики взгляд на перспективу литературного развития.

⁂

В истории страны песен, как будто заново открытой нашими современниками, конец Сергея Есенина — звено единой цепи. Разве судьба Блока и особенно Хлебникова была менее трагической, нежели Есенина? Внимание к печальному концу крупного поэта не было ослаблено в наши дни яркими событиями, оттого так разрослась разыгравшаяся катастрофа перед взорами многих, заслоняя для них весь путь поэта и перспективу последних лет. Помнить о предыдущих звеньях особенно необходимо литературному молодняку, остро отзывающемуся на необычайное и трагическое. Блок и Хлебников — два существенные звена в цепи развития лирической поэзии. Знакомство с ними облегчает понимание искусства Есенина. Соблюдая историческую перспективу, молодежь начинает больше изучать не только книги, но всю цепь явлений во всей сложности и многообразии, особенно общественную, классовую основу. События, выходящие из обычного течения вещей, имеют ту положительную сторону, что они отрезвляют от схематизма и упрощенства — болезней, распространенных в наше время. Тремя вехами на пути лирической поэзии высятся одаренные поэты, погибшие в годы борьбы и свершений. Но все же это — вехи, т.-е. пройденные ступени. Только критически относясь к ним, можно двигаться дальше, вперед.

Внимание к человеку, богатству живой действительности! Прикосновение к будням, к бурно кипящим на огне вдохновенного строительства молодым, пробужденным к творчеству силам всегда насыщало современную лирику волей жизни.

От «песенного плена» и «каторги чувств» индивидуализма к трудовым корням, к сокровенным сокам, питающим искусство.

К жизни!

Февраль 1926 г.

О ЛИРИКЕ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА.

I.

Ярче и сильнее всего проявил свою художественную волю Сергей Есенин в высоком и трудном искусстве лирической поэзии. В лирике, силой внутреннего напряжения, выразительностью настроения, певучестью стиха едва ли многие из современных поэтов могут поспорить с Есениным. Лирическим поэтом надо родиться, надо обладать особым строем психики, чтобы уметь четко закреплять самые тонкие, в прозе не передаваемые, состояния чувств. Есенин в полной мере обладал этой редкой способностью выражать стиховой речью силу настроения, сложную красочную игру потока ощущений, представлений, образов, чувств, быстро сменяющихся, взаимно переплетающихся, порой причудливо и противоречиво. Лирическая поэзия ближе всего к самой сущности стиховой речи и поэтического искусства. Лирика — древнейший первоисточник поэзии, — из единого трудового первобытного искусства музыки, песни, пляски, — пробившийся в самостоятельное русло. Оттого близка нам и понятна лирическая поэзия, что связана с глубокой потребностью особого внешнего выражения чувств, плохо выражаемых прозой. Поэты с наиболее сильной лирической окраской больше всего привлекают внимание читателя и критика. Обычно такой поэт играет как бы роль запевалы в хоре поэтов. Первое двадцатилетие нашего века имело своего характернейшего лирика, крупнейшего поэта в лице Блока. За последние пять лет выделился непосредственностью и свежестью дарования, с Блоком преемственно связанный, — Есенин.

Есенин Сергей.

II.

Говоря о поэзии С. Есенина, необходимо подчеркнуть, что он был по преимуществу, исключительно лириком, только в этой области он выявил полнее всего себя, свою художественную силу. Его дарование не было разносторонним, его опыты в прозе, может быть, характерны для мировоззрения Есенина, но не для его искусства. Опыт эпической поэмы «Пугачов» не был удачным. Лирические излияния действующих в ней лиц не имеют ничего общего с исторической правдой. Вот, например, как декламирует Пугачов, преданный своими сообщниками:

> Юность. Юность, Как майская ночь
> Отзвенела ты черемухой в степной провинции.
> Вот всплывает, всплывает синь ночная над Доном,
> Тянет мягкой гарью с сухих перелесий,
> Золотою известкой над низеньким домом
> Брызжет широкий и теплый месяц.

И далее следует такой же типичный есенинский лирический пейзаж, область, в которой поэт был исключительно силен, где он — классик. Также и другие герои поэмы декламируют одним и тем же живописным языком мастера стихотворного пейзажа. После поражения армии Пугачова, возражая безнадежно настроенному Чумакову, Бурнов говорит:

> Нет. Ты не прав, ты не прав, ты не прав,
> Я сейчас чувством жизни как никогда болен.
> Мне хотелось бы как мальчишке кувыркаться по золоту трав
> И сшибать черных галок с крестов голубых колоколен.

Здесь опять мы узнаем лирического озорника, каким не раз рекомендует себя в стихах поэт. Понятно, что при сплошной лирической установке поэма «Пугачов» не дает ни в малейшей степени отражения эпохи, о движении масс и внутренних пружинах этого движения и говорить нечего, — они были чужды поэту, не были ни поняты, ни прочувствованы. Историческая тема при отсутствии сюжета и драматического действия лирически заострена до крайности. В поэме «Пугачов» мы получаем пример глубокого несоответствия между темой и ее художественным оформлением. Энергия лирической формы тратится впустую, потому что художественной сущностью поэмы является совсем не пугачовщина, не определенная историческая действительность, а настроения поэта, его чувства, связанные с созерцанием русского пейзажа. Поэма в целом, являя разлад между сущностью и формой, не теряет своей ценности в отдельных частях, как собрание лирических стихотворений. В них, как в большинстве других стихотворений Есенина, выражена основная идея его поэзии — звериная любовь к жизни, болезненно острая, вступающая часто в разлад с интеллектом. Поэт был «чувством жизни» болен, как говорит один из героев поэмы Бурнов. В образе Пугачова поэта привлекала душа степного дикаря. До общественных корней пугачовщины, до исторической роли Пугачова поэту по существу мало было дела. Пугачов заявляет в поэме:

Слушай, ведь я из простого рода
И сердцем такой же степной дикарь.
Я умею на сутки и версты, не трогаясь,
Слушать бег ветра и твари шаг,
Оттого, что в груди у меня, как в берлоге
Ворочается звереньшем теплым душа.
Мне нравится запах травы, холодом подожженной,
И сентябрьского листолета протяжный свист.

Поэт выводит историческую роль народного вождя не из его социальной, общественной значимости, — нет, поэт ставит своей целью показать, что бунтарь «мятежник» — это явление биологическое, природа создает людей такими, иными они быть не могут. Далее, в той же реплике Пугачов развивает свою мысль.

Знаешь ли ты, что осенью медвежонок
Смотрит на луну,
Как на вьющийся в ветре лист?
По луне его учит мать
Мудрости своей звериной,
Чтобы смог он, дурашливый, знать
И призванье свое и имя.
. . . .
Я значенье мое разгадал...

В подходе к Пугачову поэт выключил историческую обстановку, восстание крестьян — не плод об’ективных условий, нет, это степной дикарь борется против цепей, сковывающих его дикарскую волю. Утверждение равноценности бытия во всех его проявлениях, зоологический бунт против всего, что организовывает стихию жизни, хотя бы и против рамок культуры, утверждение своего я, как последней единственной реальной ценности, — вот основная идея поэзии С. Есенина. В поэме «Пугачов» эта идея совершенно независимо от историко-революционного значения пугачовщины выражена болезненно в причудливых, иногда надуманных образах:

Луны лошадиный череп
Каплет золотом сгнившей слюны.

Луна, как желтый медведь
В мокрой траве ворочается.

Не удалось им на осиновый шест
Водрузить головы моей парус.

Вот взвенел, словно сабли о панцыри,
Синий сумрак над ширью равнин.

Поэма относится, повидимому, к тому периоду творчества Есенина, когда поэт находился в плену у имажинизма. Плен этот мог сыграть только отрицательную роль в художественном развитии поэта, отразившись в искусственности и болезненности образов поэмы и некоторых стихотворений того периода. Пройдя этот случайный этап, Есенин пошел своей дорогой, поэт стремился быть только самим собой, это стремление способствовало цельности его поэзии, ясности выражения, прозрачности формы. Мы увидим далее, куда привело поэта художественное творчество лицом к лицу с природой, минуя общественные связи, — лицом к лицу с самим собой.

III.

Поэт пришел в литературу от деревни и не раз называет себя крестьянским поэтом. Независимо от решения вопроса, действительно ли это так, следует прежде всего поставить и разрешить другой вопрос: что поэт принес в своем искусстве из деревни в город и что он взял от города и внес в свою поэзию.

В стихотворении «Русь уходящая» поэт с горечью делает следующее открытие:

Какой скандал.
Какой большой скандал.
Я очутился в узком промежутке,—
Ведь я мог дать
Не то, что дал,
Что мне давалось ради шутки,

Это заявление дает ключ к пониманию поэзии Есенина и его роли. Сергей Есенин принадлежит к числу тех поэтов, в искусстве которых надо оценивать не только то, что они дали, а то, что они могли дать. Придя в поэзию из деревни, Есенин мог показать деревню, сказать веские слова от имени мужика, мог стать поэтом крестьянства. Потому и клянет поэт в последних стихах свой «горький жребий», что в этом смысле не развернул возможностей богатого дарования. Воспеванием одежд деревенского пейзажа и некоторых черточек быта ограничился поэт. Крестьянства с его трудом, болями и радостями нет в поэзии Есенина. Разительнее всего этот факт подтверждается стихотворением «Песнь о хлебе». Даже в такой казалось бы остро-крестьянской, деревенской теме поэт остается верным своей основной идее. Пантеизм доведен здесь до премудрости последовательных буддистов. В самом деле, отчего происходят все страдания людей? Отвечает поэт:

Оттого, что режет серп колосья,
Как под горло режут лебедей.

Крестьянский труд приравнивается к какому-то фантастическому злодейству — «каждый сноп лежит, как желтый труп».

Вот она суровая жестокость,
Где весь смысл страдания людей.

Телеги—катафалки, овин—могильный склеп, возница, везущий снопы, это — диакон, отпевающий мертвецов — так изображается уборка хлеба. При совершении этих преступлений — удивляется поэт —

Никому и в голову не встанет,
Что солома—это тоже плоть.

В результате грубости и жестокости людей — «соломенное мясо отравляет жернова кишок», порождая новые преступления:

И свистят по всей стране, как осень,
Шарлатан, убийца и злодей...

В автобиографическом стихотворении «Мой путь» о сельском труде сказано коротко и просто без пантеистических ужасов:

Рязанские поля,
Где мужики косили,
Где сеяли свой хлеб,
Была моя страна.

О красоте этой страны, о красоте родины не уставал петь поэт и о любви к родине и ее красоте («ой ты, Русь, моя родина кроткая, лишь к тебе я любовь берегу»). Эти две темы, взаимно переплетаясь, в различных мотивах проходят через произведения Есенина, переливающихся через край полнотой напряженного лиризма. Когда у поэта впервые «от сонма чувств» закружилась голова, он почувствовал и пообещал:

Коль этот зуд проснулся,
Всю душу выплещу в слова.

Обещание было выполнено, поэт изошел в песне, отдаваясь воле чувств, он перешел все грани и вступил в конфликт с разумом, как это мы уже видели в стихотворении «Песнь о хлебе». Бурное кипение чувств, эмоциональную темпераментную удаль «забияки и сорванца», любовь к природе, доходящую до обожествления — принес поэт из деревни в город в своих стихах. Если равноценны все явления бытия, корова, лисица, «сестры-суки» и «братья-кобели» и даже солома—«тоже плоть», то тем более священно мое я и равноценны все его проявления от глубокой лирической поэмы до хулиганства и преступления.

Так принимай, Москва,
Отчаянное хулиганство.
Посмотрим—
Кто кого возьмет.
И вот в стихах моих
Забила
В салонный вылощенный
Сброд
Мочей рязанская кобыла.

В стихах с уклоном в озорство нет ясно выраженного протеста против условностей городской культуры, или общественного строя, смутно помнит поэт, вспоминая о детстве, что «мужики роптали», да еще «снисходительность дворянства» к его успехам в поэзии — это

слишком мало для выступления в роли «отчаянного» удальца. Смутный инстинктивный протест против рамок культуры тесно связан с мироощущением поэта, является бессознательным судорожным выражением его влюбленности в природу, в городе порабощенную культурой. Правда, поэт в одном из последних стихотворений так об'ясняет свой бунт против города, воспевая весну революции:

Но эта пакость—
Хладная планета.
Ее и в триста солнц
Пока не растопить.
Вот потому
С больной душой поэта
Пошел скандалить я,
Озорничать и пить.

Конечно, революционный инстинкт не был чужд чувствам и творчеству Есенина, но он был заглушен и только временами прорывался в бичующих косность и слепоту стихах. Не за счет революционного чувства, а на счет «больной души» надо отнести поэтическое и не поэтическое озорство поэта. Почему же революционный инстинкт не был осознан поэтом вполне, ведь возглашавшим:

Верьте, победа за нами.
Новый берег недалек.

Ведь умел поэт клеймить прошлое:

Сокройся, сгинь ты, племя
Смердящих снов и дум.

На этот вопрос Есенин дает нам ясный, отчетливый ответ, проливающий свет на глубину лирического самосознания.

Ах, увял головы моей куст,
Засосал меня песенный плен.
Осужден я на каторге чувств
Вертеть жернова поэм,

Этот песенный плен, эта каторга чувств, напоенность до предела всех ощущений остротой бытия — от психики крестьянина, от звериной цепкости его чувств, обостренных суровой борьбой за существование. Напряженная эмоциональность перешла предел в искусстве лирического поэта, по преимуществу живущего чувствами, победила его, творчески расплеснулась, разорвала все рамки, — сознание не справилось с «половодьем чувств». Примат чувства над мыслью, каторга чувств, побеждающих мысль, — вот психологическая основа трагедии поэта.

Если обратиться к поэзии Есенина с поисками того, что же вошло в нее от города, то результат будет невелик. Усовершенствованная стихотворная техника, преувеличение роли образа в поэзии под влиянием имажинизма, отклики на революцию, являющуюся несомненно продуктом городской культуры, — вот и все, если не считать воздействий кабака и кабацкой стороны городской жизни. Завоевания мысли, достижения науки, труд и борьба остались вне поля зрения поэта, обращавшего свой взор упорно в сторону деревни, но и в жизнь деревни глубоко не проникал художник, он лирически скользил по ее поверхности, как «пилигрим угрюмый». Оттого пришлось поэту признать, когда он столкнулся ближе с современной деревней:

Язык сограждан стал мне, как чужой,
В своей стране я словно иностранец.

Пропасть между жизнью деревни и городской культурой еще велика в нашей стране. Революция призвана уничтожить гибельную разницу, совместными усилиями рабочего класса и революционного крестьянства засыпать эту пропасть, втянуть деревню в культурное строительство. Сергей Есенин — одна из жертв этой пропасти, созданной преступлениями феодального и капиталистического строя. Переход от устойчивого быта старой деревни к городу и в частности к быту городского кабака не прошел даром для поэта. В лирическом самоусыплении красотой старой Руси, восприняв только внешнюю сторону жизни города, под ударами ее кабацкого быта, поэт мучительно метался в поисках дороги. Огромное значение поэзии С. Есенина прежде всего в том, что через его поэзию сверху донизу прошел великий раскол между деревней и городом, раскол культур, который изживает и может изжить только великая революция.

IV.

В лирическом самоусыплении, обманутый критикой, уверял художник: «я последний поэт деревни», «я один твой певец и глашатай». В действительности одну только сторону старой деревни воспевал поэт, ее живописность, внешнюю оболочку ее быта, перекладывал ее религиозную мифологию в стихи о природе, широко пользуясь церковно-славянским словарем.

Я молюсь на алы зори,
Причащаюсь у ручья.

Душа грустит о небесах,
Она не здешних нив жилица.

Мечтанья о «прекрасной, но нездешней «неразгаданной земле», навеваемые созерцанием природы, имеют вполне определенный смысл в поэзии С. Есенина, они принимают разнообразные музыкальные и красочные формы. Первый и сильнейший мотив творчества поэта — это созерцательность и стремление к покою, к слиянию с природой, к растворению в бытии, выражение пассивного начала есенинского мировоззрения и дарования — мотив этот закреплен художником в легко осязаемых формах. И в этих формах певучей стиховой речи созерцательность и любовь к природе доведены до своего логического конца, до стремления к нирване. От деревни, от вековой ее неподвижности, от религиозной окаменелости ее быта, течет в поэзии Есенина струя созерцательного и пассивного отношения к природе.

Край любимый. Сердцу снятся
Скирды солнца в водах лонных.
Я хотел бы затеряться
В зеленях твоих стозвонных.

Стихотворение заканчивается строками, не оставляющими никаких сомнений в ясности и определенности их смысла. Созерцательность переходит в отрицание жизни:

Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть.

Желание растворения в природе, полного слияния с ней, или хотя бы неподвижного, растительного существования, не раз высказывается поэтом. «Голубого покоя нити я учусь в мои кудри вплетать». И далее еще определеннее:

Я хочу быть тихим и строгим,
Я молчанью у звезд учусь
Хорошо ивняком при дороге
Сторожить задремавшую Русь.

В этих заявлениях есть один очень интересный, очень ценный по материалистической формулировке момент. В прекрасном описании вечера есть такие строки:

И в душе и в долине прохлада,
Синий сумрак, как стадо овец,
За калиткою смолкшего сада
Прозвенит и замрет бубенец.
Я еще никогда бережливо
Так не слушал разумную плоть,
Хорошо бы, как ветками ива,
Опрокинуться в розовость вод.

Хорошо бы, на стол улыбаясь,
Мордой месяца сено жевать...
Где ты, где, моя тихая радость,
Все любя, ничего не желать.

Стать любым проявлением органической (ива), или даже неорганической жизни (месяц), погрузиться в нирвану, ничего не желать — это стремление выражено ясно и сильно. Только указание на «разумную плоть», на материю, основным свойством которой является способность ощущения, говорит за то, что пассивность и созерцательность не были единственным, всепоглощающим руслом в поэзии Сергея Есенина. Неприятие жизни было выражено с большою силой и доведено до жажды небытия. И рядом другой мотив:

В дорогу дальнюю, не к битве, не к покою
Влекут меня незримые следы.

А от «бродяжьего духа» далее, то к «отчаянному хулиганству», то к революционным лозунгам:

Кто хочет свободы и братства,
Тому умирать нипочем.

Бурные вспышки активности и расплескивания энергии в озорстве говорят о борьбе активного начала с пассивным в поэзии Есенина. Поэт не был действенной натурой, его мировоззрение было статично, — неподвижность, пассивность мировоззрения «уходящей Руси» вступала в конфликт с живым темпераментом, и вот тогда-то буйно прорывалось «половодье чувств». Глубокий разлад между чувством и мыслью, между отжившей религиозной идеологией, в ее пантеистической форме, и сильным темпераментом, являет картину творческого раскола, соответствующего изживаемому ныне великому расколу между деревней и городом. Взаимоотношения города и деревни представляют центральную проблему революционной современности. Крупный поэт неизбежно должен был отразить в своем искусстве самый факт этой проблемы, хотя ему не было дано даже отчетливо ее поставить, а тем более разрешить. Но величайшая заслуга Сергея Есенина, ставящая его на голову выше крестьянствующих поэтов, заключается в том, что он осознал обреченность «Руси уходящей», пленившей его, и не побоялся измерить глубину собственной трагедии, своего раздвоения, расколотости, до времени скрытой от него лирической завесой песенного плена и каторги чувств.

Я человек не новый.
Что скрывать?
Остался в прошлом я одной ногою,
Стремясь догнать стальную рать,
Скольжу и падаю другою.

Слишком поздно пришел поэт к осознанию действительности, итти в ногу с революцией уже не оказалось сил, но чрезвычайно ценно осознание им гибельности для художника индивидуалистического отрыва от жизни. Еще раньше при созерцании природы однажды почувствовал поэт, что «осенняя синь не лечит», а затем окончательно осознал гибельность «пустыни и откола».

Я знаю, грусть не утопить в вине,
Не вылечить души
Пустыней и отколом.
Знать, оттого и хочется так мне,
Задрав штаны,
Бежать за комсомолом.

Город до-революционный, с его «писательскою скукой» и «снисходительностью дворянства», литературным успехом раздувал пламя чувств, усиливал эмоциональную сторону творчества. Революционный город давал богатую пищу поэзии, но поэт, по его собственному признанию, «не знал черных дел России», не был связан с борьбой и страданиями крестьянства, оттого сила темперамента и пожар чувств, возбужденных городом, разряжались только в озорстве и «отчаянном хулиганстве». Когда мысль, преодолевая «песенный плен», обнаружила бесплодность стопроцентного индивидуалистического лиризма, «сгубивший молодость свою» художник захотел бежать за комсомолом и найти пути к новой деревне.

И пусть иная жизнь села
Меня наполнит
Новой силой.

Сергей Есенин в последний период творчества подошел к пониманию того, что такое «раскол в стране» и раскол в его собственном сознании, а когда прочувствовал это, с величайшей искренностью, смелостью и беспощадностью к самому себе художественно оформил сущность постигнутых им явлений («Русь уходящая»). Значение творчества С. Есенина заключается в том, что он показал, какой силы и убедительности достигает искусство, когда художник начинает проникать в сердцевину явлений и вскрывает об'ективную сущность, хотя бы при этом пришлось признать, что сам художник, познающий действительность, «для времени навозом обречен». Пойти дальше к действенному искусству, к участию в строительстве новой жизни, поэт не обрел в себе сил, но он захотел пойти и выразил тоску этого хотения, страстную жажду вырваться из гнилых об'ятий «Москвы кабацкой» и в этих художественно выраженных попытках преодоления власти старого уходящего мира несомненная заслуга Сергея Есенина. Поэма «Песнь о Великом походе» уже была не только попыткой, но первым шагом на новом пути, доказательством серьезности происшедшего сдвига.

V.

Есенин продолжал в поэзии дело великого лирика А. Блока. Есенин ближе подошел к природе, продолжил путь лирического созерцания до логического конца — растворения в природе. В отличие от Блока, — лирика мыслителя с глубокими интересами и запросами, вооруженного наукой, знанием философии,—Есенин подходил к природе через голову коллектива, минуя крестьянство, исключительно как лирик-певец. Интеллигентскую, индивидуалистическую раздвоенность, колебания между отживающей жизнью и революцией Есенин выявил резче, но примитивнее, в лиризме, дошедшем до болезненности. Революционное отрицание России царской и буржуазной (у Блока «нищая Россия») Блок выявил с силой развитого интеллекта, Есенин — инстинктивно и грубее. Через *поэзию Есенина раскол между пассивным и активным началом интеллигентской психики, между мыслью и чувством, прошел глубже, острее, и был осознан поэтом непосредственно и воочию*. Поэтическое сознание Есенина, раздираемое борьбой противоречий, представляет ясную картину, не затушеванную сложной углубленной Блоковской мистикой. Процесс раскола сознания зашел в поэзии Есенина чрезвычайно далеко; живописная красота родной природы пленила поэта настолько, что помешала ему увидеть подлинную деревню — настоящую действительность. В то время как Блок силой интеллекта сквозь оболочку явлений проник в сущность российской действительности и решительно заявлял:

> Россия, нищая Россия...
> Тебя жалеть я не умею,—

Есенин в стихах, по ритму и стилю не отличимых от Блоковских, говорил совсем противоположное, свидетельствовавшее об его отравлении созерцанием красоты:

> О, Русь, малиновое поле,
> И синь упавшая в реку.
> Люблю до радости и боли
> Твою озерную тоску.
> Холодной скорби не измерить,
> Ты на туманном берегу.
> Но не любить тебя, не верить—
> Я научиться не могу.

В области художественной формы Есенин только частично продолжал начатое Блоком развитие чисто тонического стихотворения, предпочитая отвердевшие классические размеры. Установка на лирическое подчеркивание изредка сменяется то напевом частушки, то переходит в повествовательно-задушевную манеру стихового рассказа. Стиховая речь Есенина отличается ясностью и непосредственностью, с установкой на эстраду и декламацию. В ритмы музыкальных элегий лишь временами врываются более энергичные напевы. Так, в стихотворениях, об'единенных названием «Небесный барабанщик», удачно ритмически передано движение конницы, символизирующее революцию.

> Взвихренной конницей рвется
> К новому берегу мир.

В пределах классической формы Есенин внес новое в рифмовку и построение образа смелостью и оригинальностью приемов (солнце — колесо, закат — лебедь и др.). Художественное оформление соответственно сущности творчества С. Есенина не могло быть особенно разнообразным и богатым, не говоря уже о поисках новой формы, поскольку действенная *трудовая* сторона общественного процесса не нашла своего выражения в Есенинской лирике. Смысл и значение поэзии Есенина лежат в другой плоскости.

Сердце поэта — центр мира. Если оно раскололось на-двое, это произошло оттого, что мир треснул, и трещина прошла через центр, — так Гейне образно об'яснял свою раздвоенность. По-новому иллюстрируя эту мысль, Сергей Есенин был больше поэтом одной половины треснувшего мира — «уходящей». Сергей Есенин был поэтом не борющегося живого мира, а поэтом великого раскола, болезненно прошедшего через сознание многих современников великой революции.

СОЧИНЕНИЯ Л. СЕЙФУЛЛИНОЙ И КРИТИКА.

Лидия Сейфуллина — популярная современная писательница, пользующаяся особенной благосклонностью критики, зачислившей ее в мастера широкого, полнокровного искусства. (См. «Печать и Революция» № 1, 1925 г.). При чем, по мнению того же журнала, в произведениях Сейфуллиной, рядом с «полнокровным» мастером уживается «автор третьесортных, жидких, безвкусных повестей, в роде «Четырех глав». Несмотря на эту знаменательную оценку, другой критик убежденно заявляет: «Сейфуллину следует печатать не в тысячах, а в десятках и сотнях тысяч экземпляров»... («Красная Новь». Третий критик по поводу выхода сочинений писательницы возвещает о «праздничном дне» современной литературы. («Известия»). Со стороны идеологической оценки произведениям писательницы также даны положительные отзывы — ее не считают попутчицей (см. «Правда», ст. Осинского), а между Сйфуллиной и Неверовым видят единственную разницу в том, что дарование ее крупнее («Печать и Революция», № 1, 1925 г. Обозрение искусств и литературы). Следует отметить одно характерное обстоятельство, что неровность в творчестве писательницы была отмечена критикой только

Сейфуллина Лидия.

после выхода в свет ее сочинений полностью. И вот у читателя, в связи с распространенным мнением авторитетных критиков, возникает ряд вопросов. В самом деле, если искусство Сейфуллиной характеризуется таким, как указано выше, резкими колебаниями, то едва ли целесообразно печатать безвкусные повести «в сотнях тысяч экземпляров», тем более, что предназначаются они критиком «для изб-читален, для клубов и библиотек». Ведь не поздоровится избам-читальням от третьесортного, жидкого искусства, особенно, если идеологическая крепость этого искусства подвержена таким же колебаниям, как и их художественная ценность.

Обратимся же к сочинениям Сейфуллиной и посмотрим, быть может, в них есть другие черты, более важные, более конкретно-уловимые и показательные, нежели общие ссылки критиков на «широту», «неровность», «свежесть», «оригинальность» и т. п.

Особенностью и любимым приемом писательницы является карикатура и анекдот. Уже в лучшей, наиболее цельной и выдержанной по настроениям и силе, вещи, в «Правонарушителях» обозначается тяга Л. Сейфуллиной к анекдоту в карикатурном изображении митингового оратора: «Шапки долой, буду говорить о мучениках коммуны», и пьяного на митинге с его приставаниями: «Товарищи, прашу вас апракинуть капитал»; также в изображении детского дома и воспитательниц. Но здесь случайное, неожиданное, причудливое у места, т. к. вся жизнь беспризорного, заброшенного ребенка, это—сплетение случайностей и неожиданностей, в поле сознания такого ребенка скорее всего попадает то, что резко выделяется из общего фона действительности. В своем дальнейшем писательском движении Сейфуллина все чаще прибегает к анекдоту в разнообразных его формах: стоит вспомнить «инструктора красной молодежи», или аптекаря Рейзмана, встречавшего колокольным звоном казаков. («Ноев ковчег»). О бывшем становом приставе вслед за рассказом об аптекаре Сейфуллина так и пишет:

> «Городу суждено было вписать в свою историю еще один для анекдота пригодный эпизод: становой политических освобождал» («Ноев ковчег»). (Подчеркнуто нами. Г. Я.).

Если мы теперь рассмотрим другие сочинения Сейфуллиной, напр., повесть «Перегной», так восторгавшую критиков, то увидим, что революция в понимании писательницы состоит из веселых, что еще пол-беды, но чаще всего, что гораздо хуже, из скверных анекдотов. Прежде всего — относительно основной идеи «Перегноя». Эту идею, идеологическое зерно, «Перегноя», критика странно проглядела, восхищаясь предсмертной молитвой Артамона: «Господи батюшка, прими дух большевика Артамона». Между тем основная мысль, ясно выраженная в самом заглавии повести, была заложена уже в «Правонарушителях», в словах милиционера, конвоировавшего беспризорных:

> — «Ну, какие из вас человеки вырастут, как вы сызмальства под конвоем? Навоз вы, одно слово! И на что вас рожали?..».

И в заключительных строках «Перегноя» устами «пророка» Ивана Лутохина автор еще раз подчеркивает свое отношение к большевистскому перегною:

> — «Земля нынче хорошо родит. Большевиками унавозили...»

Естественно, что при таком понимании роли крестьянства в революции центральное место в повести занимают анекдоты, особенно два из них, поданные с грубым, намеренно подчеркнутым натурализмом, это: описание изнасилования Софроном учительницы и убийства доктора и его жены тем же Софроном.

Вот несколько строк из сцены изнасилования:

> — «Бурный, прерывистый поток ругательств, самых безобразных, ошелимили ее. Попятилась от него к окну. Но он рванул ее грубо к себе, уронил опять на пол и, разрывая платье, навалился, закрыл собой и широко по полу разметавшимся тулупом».

Опасаемся, что Арцыбашев позавидует обстоятельности и красочности описания. Сомнительно только одно: надо ли, в самом деле, снабжать избы-читальни такой литературой в «сотнях тысяч экземпляров», как советует авторитетный критик. А ведь этот же критик говорит о Сейфуллиной:

> «Художественное дарование Сейфуллиной несомненно идет от Толстого и к Толстому. Ее свежесть и оригинальность в том, что она пишет, как писала бы новая послеоктябрьская женщина-крестьянка новой деревни». (А. Воронский. «Красная Новь»).

На Толстого-то валить можно. Он не откликнется, разве только перевернется в гробу. А вот, что скажет послеоктябрьская женщина?

Женщина - крестьянка новой деревни, где ты, откликнись!

Эти два анекдота,—изнасилование и убийство, отнюдь не типичные для страданий интеллигенции в революции, — беспримерно растянуты (картине изнасилования посвящено добрых две страницы) и использованы писательницей для иллюстрации основной мысли произведения так же, как и описание самосуда над купцами. Чего же, в самом деле, ждать от мужицкого перегноя, насилующего учительниц и убивающего доктора по нелепому подозрению в использовании громоотвода для переговоров с белыми. А далее идут анекдоты веселые, про наивную, «детную» библиотекаршу, про драку баб с начальником милиции: «ткнули бабы его головой в снег, а у пояса держат. Задрыгал ногами в воздухе начальник. Толпа орет, гогочет».

В том же, отмеченном выше «Обозрении искусств и литературы» «Печати и Революции» обозреватель пишет, что Сейфуллина, показала революцию «в крестьянском обличьи». Но, кроме серии скверных и веселых анекдотов, читатель найдет в «Перегное» только подчеркивание отрицательного явления, как Софрон «впивал яд командирства».

Кроме неясно очерченного Сейфуллиновского Ваньки и типа инструктора, положительным моментом является в «Перегное» картина работы крестьян в поле «коммуной». Но, по существу, коммуна здесь не при чем. Работать миром, это не ново для русского крестьянина, и поэзия работы сообща, данная Сейфуллиной в «Перегное» насыщена пафосом общинного труда, опоэтизированием крестьянского «мира» и отнюдь не является картиной коммунистического трудового творчества. Революционное пробуждение деревни, крестьянская стихия в революции в изображении Сейфуллиной не выдерживает сравнения с подобными же картинами кисти Неверова. Софрон из «Перегноя» глубоко и невыгодно для себя отличается от неверовского Андрона Непутевого. Когда плуг революции врезывается в деревню, мы видим в изображении Неверова, как расслаиваются отдельные общественные пласты в крестьянской среде. Особенно это разительно сказывается в подходе к женщине. Сейфуллина живописует слепой бабий бунт, — у Неверова, мы говорим пока только об Андроне Непутевом, женщина растет и сбрасывает с себя бабье обличье. Неверов художественно показывает расслоение семьи и рождение нового человека. И в Андроне ярко обрисовывается прежде всего творческая хватка революционного крестьянства, четкая формула: «жалеть нельзя и не жалеть нельзя» охватывает всю сложность, происходящего в крестьянском сознании пропроцесса. Не то в сочинениях Сейфуллиной. Читатель не видит широких пластов крестьянства; под кистью писательницы деревня приобретает черты хаоса, и в этом хаосе действуют единицы, сплетается цепь случайных, внутренне не оправданных событий, мелькающих над серой бездной причинно не связанных явлений, на тусклом фоне, сулящем неожиданности. Едва только

писательница зарисовала в «Перегное» первую зыбь революционно зашевелившейся деревни, как неизвестно откуда появляются казаки и чинят смачно расправу, хроникерски регистрируемую писательницей. Стоит сравнить конец «Перегноя» с описанием гибели большевиков в заключительных страницах романа Неверова «Гуси-Лебеди», чтобы увидеть разницу между авторами и в дарованиях, и в силе изобразительности, и в глубине идеологического понимания изображаемых событий. Конец героев Неверова полон захватывающей динамики, силы, революционной страсти, насыщен творческим пафосом борьбы.

> — «Только Синьков упорно не хотел умирать. Бросив ненужную больше винтовку, для которой не осталось ни одной пули, с револьвером в руке летел он, подхваченный невидимой силой— стальной, несокрушимый, широко разинув задохнувшийся рот. Над головой его тонко попискивали пули, под ногами горела земля в кровью налитых глазах, но он не хотел умирать, тогда быстрее, чем в одну секунду, на последней черте между жизнью и смертью его озарило мужество отчаяния. Он быстро повернулся лицом к догоняющим, машинально без цели выстрелил и не видал, как молодой уральский казак выбросил поводья из рук, опрокинулся...
>
> Опять бежал Синьков, но бежать было некуда...»

А вот конец «Перегноя». Бесцветный хроникерский протокол.

«Главарей большевистских переловили, а остальные хлеб-соль вынесли»... «на расправу вытащили...» ...«растоптали сапогами...»

Не надо особенной проницательности, чтобы оценить глубину этого стиля: «главарей... переловили!»

Также замечательны по стилю и по языку заключительные строки:

> — «Дарье Софроновой брюхо выпотрошили. Младенца свиньям кинули. Семьи большевистские вырезали. Только пятнадцать человек в погреб жигановский засадили. Глянуло страшное лицо деревни...»

Нам думается, что ни один, даже плохо грамотный, рабкор не позавидует этому стилю, разве только какой-нибудь захудалый репортер зарубежной газеты, пробавляющийся мелкой сенсацией о восстаниях в Грузии, вздохнет, что писательница у него хлеб отбивает. В самом деле, какой тоской репортерской заметки веет от этого «страшного» (!) лица деревни, какая бедность изобразительных средств: «семьи большевистские вырезали». И думается нам: сколько начинающих прозаиков изуродует свою работу, внимая восторгам критиков по поводу «прекрасного языка» и одновременно их настойчивым призывам к учебе у культурных мастеров «полнокровного искусства». Характерно, что сухое протокольное описание расправы над большевиками это— заключительный аккорд наиболее крупных произведений писательницы: так оканчивается «Ноев Ковчег», «Перегной» и прославленная «Виринея», где опять в заключение откуда-то появляются казаки, облегчая работу автора, который положительно не знает, что делать ему с «героиней», вступившей, наконец, после долгих стараний автора на стезю добродетели.

Остановимся на этой повести, зачисленной критикой в шедевры. Критика, признающая «Виринею» крупным произведением, все же отмечает, что эта повесть не является широким полотном, так как в центре сочинения лежит «личная драма Виринеи». («Печать и Революция» № 1, 1925 г. «Обозрение»). Здесь писательница еще дальше от понимания революции, нежли в «Перегное»: революционные события искусственно пристегнуты к истории Виринеи. В целом эта повесть состоит из двух неравных частей—из растянутого анекдота о неудавшемся «святителе» Магаре и из рассказа о жизни самой Виринеи. Пресловутый «сказ писательницы» (см. там же «Обозрение»), далеко не является выдержанным и цельным. Прежде всего он местами переходит в повествовательный тон посредствнной прозы, особенно, там, где прорывается отношение автора к героям. Это отношение к главной героине приобретает к концу повести все черты сентиментальности, когда писательница именует Виринею уменьшительным именем Вирки. Виринея даже рожает, с помощью автора, не так, как все женщины, а окруженная ореолом дамского романтизма:

> — «И крикнула только раз. Хорошо, сильно. Будто не от боли, а от восторга».

Это восторженное рожание отнюдь не обозначает, как оказывается, цепкого материнства. Бегство Виринеи, бросившей грудного ребенка, говорит об ослабленном материнском инстинкте, — но вернее, это — психологическая клевета на материнский инстинкт, понадобившийся для искусственного конца. Здесь в этом пункте, в отображении стихийных биологических сил, радостей и болей плоти, корнями художнического мировоззрения Сейфуллина преемственно примыкает отнюдь не к Толстому, а к Арцыбашеву и Вербицкой, особенно в зарисовке сцен любви. В области формы частые глагольные окончания фраз и употребление таких штампов книжного языка, как «черным холодным крылом в мозгу мысль», или «ощущала ясно и радостно крепкое тело свое», также не говорят о близости языка сочинений Сейфуллиной к языку произведений Толстого. Мы не будем пророчествовать, куда идет писательница, но исходит она в наиболее законченных и выразительных своих произведениях, в их положительных сторонах, не от Толстого, а от М. Горького. Возведенная в шедевр «Виринея» поражает зависимостью от «Мальвы» Горького. В лучшем случае Виринея, это — Мальва, эволюционировавшая в сторону большевизма, как прирожденная бунтарка, протестантка, ненавидящая людскую фальшь.

Вот, как Горьковская Мальва, «вразумительно и спокойно» поучает своего любовника Василия, пытаясь об'яснить ему широту и независимость своего мировоззрения.

> — «...Привыкши бить жену ни за что ни про что, ты и со мной так же думаешь? Ну, нет. Я *сама себе барыня*, и *никого не боюсь*. А ты вон — сына боишься: давеча как заюлил перед ним — стыд! А еще грозишь мне!
>
> — ... И еще скажу тебе вот что. Ты Сережке бахвалился, что я без тебя, как без хлеба, жить не могу! Напрасно ты это... Может, я не тебя люблю и не к тебе хожу, а люблю я только место это...— она широко повела рукой вокруг себя. — Может, мне то нравится, что здесь пусто — море да небо и никаких *подлых* людей нет. А что ты тут — это все равно мне... Это в роде платы за место... Сережка был бы—к нему бы я ходила, сын твой будет — к нему пойду... А еще лучше, кабы вас вовсе никого не было... обрыдли вы мне!.. Если я с моей красотой захочу — я всегда себе мужика, какого мне нужно, выберу»... (М. Горький, Т. II, стр. 206 — 207. Подчеркнуто нами. Г. Я.).

Таково отношение и Виринеи к своим случайным любовникам, с той разницей, что над ней в конце концов, морально берет верх Павел Суслов, что дается ему, понятно, не без борьбы. Но есть существенная разница между спокойной и вразумительной Мальвой и истерической Виринеей, которую не даром один из персонажей повести зовет «порченой»...

Вот как «выражается» Виринея по адресу своего любовника кузнеца, произнося одну из своих очередных надоедливых публичных проповедей.

> — «Я, Нефед, гулящая. Кажный хороший человек может меня срамить всяким словом, где не попадусь. В глаза в мои бесстыжие плевать и смехом похабным бесчестить. Хорошему я всякую обиду спущу, перетерплю, еще поклонюсь, да отойду. *Только не видать хороших-то! Все больше пакостники, блудники, да злыдни*. Да нечего и от меня хорошего ждать. Пока охота была блудить с тобой, блудила. А сейчас на дух не надо тебя. И ты меня не замай! Горло зубами перегрызу, морду ногтями испахрачу. Смерти не побоюсь, а тебя от себя отважу. Отвяжись лучше добром! С топором сплю, и топор рука подымает, вот тебе слово мое. Пущай все вот тут будут свидетелями. Как пообещалась, так и сделаю». (Подчеркнуто нами. Г. Я.).

Мы привели этот длинный монолог целиком, потому что в нем мысль Мальвы о подлых людях получила развитие, в грубой натуралистической форме с истерическими вариациями, при участии бутафорского топора из старой украинской мелодрамы. Есть еще одно важное отличие Виринеи от Мальвы. Героиня из повести Горького, подобно героиням Толстого, не представляет себя читателю: вот я какая — извольте любить да жаловать. Мальва говорит ясно о качественной окраске своих переживаний, о своем внутреннем состоянии, просто и определенно: «*никого не боюсь*». А Виринея и в этом монологе и на протяжении повести не раз рекомендует себя: «я *бесстрашная*», «мужичка коренная»; когда ее побили мужики, она считает нужным раз'яснить: «за правду били», «за жалость к нашему мужицкому положению». Виринея не только рассказывает о своих добродетелях, она часто и длинно проповедывает, то пристающим к ней ухажорам, то мужикам, она же и пророчествует. Говорит она Павлу: «не сносить тебе головы. На такую линию вышел. Нет, чую—не сносить». Виринея — Мальва, как тип, правдоподобна и близка к живому образу, пока она остается Мальвой, как только же по ходу повести она начинает развиваться в сторону Павла Суслова, черты ее бледнеют и теряют убедительность. Перо начинает изменять писательнице, когда она приступает к изображению живой большевички, потому что в своем художественном арсенале она не находит для нее красок, так же и большевик Суслов едва только намечен в повести. О Павле Суслове мы находим обычные у Сейфуллиной сухие хроникерские замечания: «коноводом стал», «главным в волости утвердился»; он, лежа в постели с Виринеей, «про город, про царей нехорошее, что узнал в городе, рассказывал». Все это опять-таки художественно не показано, а рассказано, неубедительно и как-то не серьезно. Еще менее показана гражданская война, фронт, борьба, увлекающая Виринею и Суслова. Мы говорим, конечно, не о батальных картинах, а о том, что художником не прочувствована классовая война, в близость фронта к месту действия не верится, потому что трудно поверить этим монотонным, не по-русски звучащим сообщениям автора.

> — «Тревога в уезде все ширилась. Казаки в сторону от большевиков линию гнули. Соседей башкир под свою руку сбили, обещаний им всяких (?) надавали. На волость даже (!) нападение было. Отбились (!). Но зимой война настоящая (!) разгорелась. В сорока верстах от Акгыровки бои начались».

Где уж там о боях говорить, когда для благополучного окончания повести приходится прибегать к лубочному «рыжеусому казаку» и «чернявому офицеру».

Второстепенные герои повести очерчены более живыми и близкими к действительности чертами, нежели мелодраматическая, в лучшем случае, романтическая Виринея. Таковы женские типы—Анисья и Дарья, а из мужских — Магара, Василий и Суслов. Женские типы крестьянок лучше всего удаются писательнице, и вот одним из поразительных, по отсутствию об'ективности, если не по намеренному извращению истины, является следующее утверждение обозревателя в «Печати и Революции».

> «Виринея — очень редкий, еще почти не показанный в нашей литературе тип новой деревенской женщины (аналогичный встречается, кажется, только у Неверова), не похожий на традиционную забитую, жалостливую, терпеливую бабу». (Подчеркнуто нами. Г. Я.).

Это — «кажется» — бесподобно! Неужели критик полагает, что читатель журнала так же, как и он, не читали Неверова, или страдают такой же странной забывчивостью памяти, как и почтенный критик. Через большинство произведений Неверова проходит целая галлерея других художественных образов новой женщины. Стоит назвать Марью-большевичку и героиню изумительной классической Польки-Мазурки, или скульптурные образы героинь пьесы «Бабы» и романа «Гуси-Лебеди». Но не только у Неверова, подлинные большевики, крестьянки и работницы живут в художественных отображениях современных пролетарских писателей. Марина— в «Огненном коне», Даша в «Цементе» Гладкова, Алена— и Фенька в рассказах В. Бахметьева, Домна—в рассказе Ярового. Следовательно, и здесь писательница ничего нового не дала, потому что образ новой женщины был уже до нее художественно показан и талантливо показан. И в связи с этим показом пролетарские писатели художественной трактовкой вопросов любви, новых взаимоотношений между мужчиной и женщиной, в отображении стихийных сил жизни, власти и силы плоти, гораздо ближе к Толстому, нежели Сейфуллина. Ее упрощенность, физиологические описания, провинциализм подхода и стиля, не могут итти в сравнение, напр., с буйной жизнерадостностью, силой, щедростью темперамента поэм Неверова «В садах» и «Радушка». По силе жизненной и художнической хватки лучшее сочинение Сейфуллиной «Правонарушители» уступает великолепному «Ташкенту» Неверова, с его, действительно, толстовским размахом, острым вкусом, негнущейся волей к жизни.

Провинциализм формы и содержания, серая посредственность повествовательной прозы одуряюще бьет в нос наиболее сильно из повестей «Четыре главы» и «Путники». Для того, чтобы читатель составил себе мне-

ПУБЛ. БИБЛ. имени В. И. ЛЕНИНА С.С.С.Р.

ние о «Четырех главах», отсылаем его к любому роману Вербицкой,—отметим только, что чахоточный барин из «Четырех глав» повторяется в типе Василия, любовника Виринеи. О стиле «Путников», — главное действующее лицо которых эс-эр Литовцев, положительно, невыносим своей глупостью, — дает представление следующая любовная сцена. Когда Елена повздорила с Литовцевым, у нее «дрогнуло сердце».

> — «Александр! Саша, Саша, подожди! Повернулся, подошел. Всю согрел яркой радостью глаз.— Милая, Аленка! — Прости меня!.. Я люблю тебя. Я не могу без тебя!.. Целовал, как пил. Не отрываясь. Сжимал!! и т. п. Но героиня не успокаивается. — «Саша, Саша... Я не могу без тебя!.. Возьми меня к себе... Без венчанья! Мне ничего не надо. Возьми хоть кухаркой, только бы с тобой, около... Я так тоскую, так беспокоюсь! Никогда не знаю, придешь ли... Я изнервничалась. Ну, кухаркой возьми!»

Желанья героини, конечно, исполняются, так как эс-эр Литовцев благополучно улепетывает от красногвардейцев. Вообще роман с обычным для сочинений Сейфуллиной «хорошим» концом: «ночью большевики оставили город».

Для характеристики эс-эра Литовцева, достаточно привести его мысли во время уездного с'езда советов.

> «Думал: ...В этом зале, в клубе глухого уездного городишки, где купечество и зажиревшая от тяжелой пищи и конского (?) уездного быта уездная интеллигенция смотрели и разыгрывали «Нож моей жены», «Деньщик подвел» и другую пошлятину (!). В этом самом зале разыгрывается очистительная трагедия, созданная гениальнейшим творцом, самой жизнью. Ведь, это зрелище, для которого я, для которого мы жили. Мы и те «мы», что жили до нас, наши единоверцы. Муками поколений окупленое зрелище!» «От мысли мурашками пробегал по телу холодок творческого волнения» (!).

Как видит читатель это — типический букет провинциальной литературщины; здесь есть все—кроме искусства. Лучшие места в повести (это—растянутая повесть, а не роман), где говорят красноармейцы. Для характеристики тех недоразумений, которые, к сожалению, довольно часто случаются с нашей критикой, нам придется остановиться немного на некоем человеческом документе, уродливо повторяющем ошибки критических дирижеров. Как это ни странно, статья появилась в журнале «Молодая Гвардия» и носит эффектное заглавие: «Сермяжный зык». В начале этой редкой по безграмотности статьи, которую, повидимому, не касался редакторский карандаш, очень странно определяются задачи литературного исследования. Идея произведения — это, оказывается, «мораль, во имя коей автор строит свою художественную вещь»; содержание приравнивается к фабуле, о сюжете — ни слова и т. п. Несмотря на весь сумбур мыслей и стиля автор верно определяет основную идею «Перегноя», или говоря его языком, «реакционную сущность» этой «эс-эровской поросли». Но, увы, отметив, что «наша критика захлебывается от хвалебных песнопений по адресу Сейфуллиной», автор «Сермяжного зыка», озабоченный, по его словам, «бешеным успехом» «Перегноя», не избег участи критиков, захлебнувшихся водой собственных писаний. Восторгаясь языком Сейфуллиной, наш критик пускается в глубокомысленные рассуждения о психологии буржуа, у которого «непрерывный ряд психических напряжений... достиг ныне своего апогея». Какая удивительная проникновенность! Неизвестно, впрочем, какое это имеет отношение к делу, но в результате в «Перегное» оказываются необыкновенные вещи, а именно: «униссонирование формы и содержания» и «действенность» (!) самого (!) содержания. Мало того, здесь «идея формировалась в процессе творчества. Это чувствуется по ходу рассказа...» Просто диву даешься, о чем думал т. Андрей Хмара, когда писал эти строки и для кого он их писал, и какие еще другие способы формирования идей он знает, как не в процессе творчества! Занявшись открытием таких изумительных Америк, критик выказывает исключительную заботу о писательнице, он с горестью замечает: «Мещанская беспринципность наших литературных изданий и издательств внесла много лишних изломов в Сейфуллинский путь».

Удивительная заботливость! А ведь сам же А. Хмара определяет ценность писательницы в следующих словах:

> «Сейфуллина — писательница не столько революционного действия, сколько революционного и детского быта, бытовых крестьянских и мещанских сцен, обывательского брюзжания».

Казалось бы, чего же больше. Кто из пролетарских писателей приближается к этой вполне правильной, отрицательной оценке? Мы, конечно, оставляем в стороне стиль этой формулы и странное разделение действия и быта революции. В чем же дело? Откуда заботливость, трогательное попечение критика о садовнике «эс-эровских порослей»? Оказывается, отрицательная оценка сочинений Сейфуллиной относится к ее работам до появления «Виринеи». С момента появления «Виринеи», как по манию магического жезла, происходит волшебная перемена. Забыв свой прежний идеологический и художественный анализ, критик начинает захлебываться: «Виринея — бунтарка», «Виринея — борец», «с железными мускулами», «этот образ организует общественную мысль за разгром старой дооктябрьской морали». Повесть — это «большое полотно доподлинной революционной деревни». А далее идет нечто совсем уже невразумительное:

> «С величайшим вниманием следит вся культурная Россия (!) за развертыванием таланта молодой писательницы, с сожалением встречает марксистская часть (!) общества (!) всякое неудачное ее выступление (напр., «Губернатор»), всемерно поддерживает и солидаризуется с ней при преодолении каждого нового этапа по пути освоения (?)».

В пылу восторга критик не рассмотрел белых ниток, которыми сшита «Виринея» и заменил разбор этой, насквозь искусственной вещи, наивной народнической лирикой. Вот что происходит будто бы с критиком при чтении книг Сейфуллиной: «Читая их, чувствуешь сермяжный запах Руси, чуешь ее сермяжный зык. Спала сном вековым крестьянская Русь, травкой-муравкой порастала (!)» и т. д. Право, испытываешь какую-то неловкость, слушая эти чувствительные излияния, несущиеся со страниц марксистского журнала. Хочется сказать товарищам из «Молодой Гвардии»: что-то уж очень сильно действует на вас «сплошной сермяжный зык», творчество писательницы вам не только «понятно», даже «дорого».

Товарищи комсомольцы, учитесь властвовать собой!

Совершенно подобный, если не более разительный казус, произошел с критиком Я. Б. из «Сибирских огней» (см. № 3 1925 г.). В статье «Через нельзя» Я. Б. приводит пышную связку цветистых благоглупостей, украшающих литературные рукоделия Лидии Сейфуллиной, находя в сочинениях Сейфуллиной, как положительные стороны, «культ хищной силы», «звериный примитив», «бабий бунт», «плеяду волевых женщин». Я. Б. чувствует, что его акафисту противоречат вопиющие недочеты Сейфуллинского стиля. Я Б. правильно отмечает:

> «Чувство художественного вкуса и меры вообще (!) чрезвычайно часто изменяет Сейфуллиной. Вся повесть «Четыре главы» (вообще говоря, самая слабая изо всего, что ею написано) точно создана для того, чтобы показать, каким проклятием тяготеет над творчеством крупнейших женских дарований бульварно-декадентский и бирюлечно-эстетический шаблон.

> Чтобы выписать из нее места, кричащие безвкусицей, надо было бы, пожалуй, переписать половину повести». (Подчеркнуто нами. Г. Я.).

И далее критик приводит груду перлов литературного мещанства, характеризующих, автобиографическую, повидимому, повесть и героиню ее, у которой «душа чешется», а у героя «взгляд прекрасный», «упрямый взгляд человека»... «пожалуй, не стоило бы демонстрировать эти «цветочки» и «ягодки» чудовищной безвкусицы»,—говорит критик. Так в чем же дело, о чем толковать?

> «Если бы...»—тут читатель с замиранием сердца ждет, наконец-то, критик откроет ему «тайну (!) изумительно-цельного, зверино-человечьего жизневосприятия Лидии Сейфуллиной». Увы! Что же оказывается? Не стоило бы разговаривать, «если бы...» в куче несуразности и пошлости... «не таилось великое обещание для творческой эволюции автора и неменьшее утешение для всех (!) начинающих писателей».

Итак, не только горькое разочарование достается на долю бедного читателя, он щиплет себя: не сон ли это на яву? Нет, это напечатано в журнале «Сибирские огни». А ведь до сих пор в простоте души вместе с читателями мы думали, что «обещание», да еще «великое» и «неменьшее утешение» могут «таиться» только в положительных сторонах творчества писателя, а не в отрицательных. Мы полагаем, что в рецидивах (пользуемся определениями самого же Я. Б.) «безвкусицы, вульгарности, риторики и сюсюканья» не может таиться ни обещания, ни утешения ни для автора их, ни для читателей, ни для писателей. Плох был бы тот начинающий писатель, который утешался бы чудовищной безвкусицей литературных рукоделий только потому, что после них писательница написала «Виринею». А ведь, именно, так рассуждает критик из «Сибирских огней». Он говорит:

> «достаточно вспомнить, что безманерный (?) мелодраматический конспект — «Четыре главы» — написан за каких-либо два года до появления из-под пера того же автора такой густой, такой свежей, такой высоко-мастерской «Виринеи». (Подчеркнуто у автора. Г. Я.).

Для нас все же остается непостижимой тайной, как произошел фантастический скачок от густого провинциального стиля («сама Чарская позавидовала бы»,— говорит Я. Б.) к густой «Виринее», которая, по мнению критика, «дикой огромной скалкой (?) возвышается...» Не располагая доказательствами для обоснования своих восторгов, критик вынужден признать, что, в лучшем случае «Виринея» — исключение среди сочинений писательницы. Он так и говорит:

> — «Большая часть героев Сейфуллиной, за исключением таких органически-монолитных, перенасыщенных горячею кровью образов, как Виринея, именно резонерствует, не ищет, не бьется, не терзается, не мечется в крови и муках жизни, рождая свою правду, а рассуждает, переходит от рацеи к рацее, от головного к головному рецепту». (Подчеркнуто автором. Г. Я.).

Но в том-то все дело, весь секрет в том, что «Виринея» не является исключением в ряду других сочинений Сейфуллиной. Вот почему критика так беспомощна в поисках несуществующих достоинств этой повести. Вместо того, чтобы сказать, что повесть разваливается на куски, сибирский Брандес философствует о «двух потоках», о сюжетном «двоецентрии», которое «придает особую многозначительность глубоко задуманной композиции всей повести». Об'ективный разбор исполнения этого глубокого замысла, доказательства заменяются высокопарной одой. Повесть «Виринея»—это, изволите ли видеть, на пути писательницы «момент художественной кульминации», «вхождения в силу», «в зенит». Хотя, к слову сказать, кульминация и зенит — это не одно и то же, но зато тут уж предел превзойден, дальше итти некуда, выше зенита не прыгнешь. Оттого, далее, идет сплошная словесность: «Сейфуллинский аромат», «бойкое сердцебиение», «нутряной, звериный и (!) человеческий порыв», — все это нужно для того, чтобы показать, что писательница жаждет «шагнуть к солнцу, отзвенеть еще неслыханными песнями»!

Мы опасаемся, что все эти неслыханные песни современной критики по адресу сочинений Сейфуллиной возникли в результате, действительно, слишком бойкого сердцебиения и продиктованы недостаточной об'ективностью. Не то же ли самое произошло с профессором Фатовым, об'явившим на страницах «Молодой Гвардии» писателя Пантелеймона Романова не только равным Гоголю, Гончарову, Л. Толстому, Чехову, но даже выше их (см. книга 4, 1925 г.). Странные дела, если не сказать больше, творятся в нашей критике! Очевидно, не только с писателями бывают несчастия, но, случается, и критики теряют «чувство меры вообще» и попадают пальцем в... зенит!

Нам кажется, что не следует забираться так высоко, а также тревожить тени классиков. Побольше трезвости и ясности мысли, но не той ясности Сейфуллинского героя, у которого «ясно в мозгу — картинка» (см. «Путники»), а более приближающейся к истине.

Если верно наше утверждение, что повесть «Виринея» не является исключением среди произведений Сейфуллиной, а это несомненно так, то отпадает и легенда о резких колебаниях, неровностях художественного развития писательницы. По сравнению с другими растянутыми, худосочными, третьесортными сочинениями, говоря приведенными выше словами критика, повесть «Виринея» представляет лишь шаг вперед, но далеко не является выдающимся, первосортным произведением, прежде всего в силу общей слабости, неслаженности композиции, искусственно приделанного конца, растянутых монологов, нарочитого натурализма, грубости языка и неестественно романтического бенгальского освещения главной героини. Сейфуллина принадлежит к числу художников, пишущих «нутром». Когда она оперирует с хорошо известным ей материалом, напр., в «Правонарушителях», в «Ленинском сказе», в обрисовке женских типов, фотографически схваченные куски действительности подкупают читателя. Но стоит писательнице вступить на путь самостоятельного творчества, в области композиции и обрисовки хуже известных ей типов, напр., учительницы и доктора в «Перегное», интеллигентов в «Виринее», (где нужна художественная интуиция, а не нутро), там она беспомощна. Ходульные, бледные фигуры инженеров и начальников в «Виринее»—сами по себе, а героиня—сама по себе. Виринея, кстати, настоящий сосуд добродетелей, она и «до романов охотница была» и «честного житья» жаждала и т. п. Зная природу и психологию крестьянки, черпая материал по преимуществу из женского нутра, писательница поневоле суживает свой творческий круг. Это происходит потому, что только здесь она чувствует себя свободно. Виринея часто рассказывает о себе, много и длинно думает вслух, на заданные автором темы. Это — основное свойство Сейфуллинских героев. Здесь их сила и слабость. Стоит им перестать говорить, в развитии произведений наступает тьма, хаос, ибо действием, движением не сильны они. Прежде, чем перейти жить к Павлу, Виринея ночью, очевидно, специально для критиков занимается пантеистической философией и рассуждениями о смерти и жизни в торжественном стиле: «и скот, и люди, и трава — все на земле на смерть родится». Едва ли это похоже на гулящую бабу Виринею, хотя бы и читавшую книжки. Ведь единственным, довольно неожиданным результатом чтения романов, по ее же собственному признанию, было увлечение ее первым любовником — чахоточным Василием.

Сопоставляя стиль сочинений Сейфуллиной с близкими им по форме и содержанию душеспасительными книжками Чарской и Вербицкой, а затем непоследовательно переходя к восхищению «тайной» зверино-человечьего» жизне-восприятия, наши критики, а как раз этим последним делом они все занимаются с поразительным однообразием, упускают из виду очень важное обстоятельство. И Вербицкая и Арцыбашев были также одаренными художниками и прекрасно знали «тайну зверино-человечьего», т.-е. зоологического отношения к жизни и в этой зоологии их, в силе выражения ее и заключается секрет их успеха. Более примитивная зоологически и художественно Вербицкая пользовалась большим успехом, нежели Арцыбашев. Последний был талантливым художником с острым творческим глазом, но это был очень некультурный, неумный писатель, с низким интеллектуальным уровнем. Успех сочинений Сейфуллиной в значительной степени создается за счет той же зоологии и духовного примитива «ясноокого дикаря», усиленно призываемого ныне в литературу критиком Правдухиным. Существенным отличием Сейфуллиной от ее предшественников является ее стремление, особенно в повести «Виринея», подвести широкую социальную базу под зоологический примитив, большевизировать его и нарядить в соответствующие эпохе идеологические одежды.

ИСКУССТВО И. БАБЕЛЯ.

> ... «сладость мечтательной злобы горькое презрение к псам и свиньям человечества, огонь молчаливого и упоительного мщения»...

Многочисленные отзывы критиков об искусстве Бабеля едва ли облегчат читателю понимание этого писателя. Бабеля определяют, как циника и эстета, спорят, от кого «идет» он, от Мопассана или Флобера, или того и другого вместе, устанавливают, наконец «полное отсутствие психологизма» в произведениях. Последнее утверждение одно только имеет отношение к делу, именно потому, что оно неверное. Острота сгущенного лаконического бабелевского стиля породила, очевидно, эту иллюзию об отсутствии психологизма. Противоречивое соединение крайнего суб’ективизма в передаче своих восприятий с холодным бесстрастным об’ективным констатированием фактов, вернее столкновение этих двух методов высекает искры метких психологических раскрытий. Противоречие суб’ективизма и об’ективизма — основная черта бабелевского искусства. Сила выразительных формулировок Бабеля заключается в их об’ективной сущности. Когда

И. Бабель.

же суб'ективизм берет верх, словесный узор бессильно повисает в воздухе, как снятый маскарадный костюм. Таковы, напр., «розовая вата воображения», «рыжая сталь проступков», «женщина, одетая для бала», воображение — «слепая счастливая баба», и др... Иногда художнику не хватает слов и он жестикулирует, как немой. Лирический под'ем взволнованных чувств разбивается о холодные утесы рассудочности. После мелодекламации в рассказах «Солнце Италии», «Пан Аполло», «Гедали», скорбный мечтатель описывает отправления естественных надобностей, проявления варварства, первобытной непосредственной жестокости.

Говорить об искусстве И. Бабеля, как о мастерстве художественной прозы, немного странно. Бабель—поэт. Его пряные, изысканно-стильные, музыкальные миниатюры воспринимаются, как стихи. Не только по форме, но и по содержанию. В маленьких рассказах Бабеля свой особый подход к жизни, свое особое поэтическое мировосприятие. Художник в писателе начинается с того момента, когда его искусство самоопределяет художническое мировоззрение. Такое своеобразие, необычность мировосприятия привыкли чаще встречать в поэте, нежели в прозаике. Но все же при всей поэтичности и музыкальности дарования Бабель пишет прозой.

Бабель — лирик и притом импрессионист. Для того, чтобы найти художественное выражение своего мира средствами поэзии, Бабелю надо было бы создать поэтическую форму. Писатель предпочел прозу, и она плавится под его пером, сгущенная, лаконическая, концентрированная, сверкает меткими образами, убеждающими, вопреки причудливости и неожиданности определений и сравнений. Словесная скупость доведена у Бабеля до высоких пределов, изобличая в нем подлинного мастера.

За прочными узорными цветами стиля, за густотой и плотностью слова — психологические отпечатки действительности. В чем острый вкус тех образов и ритмов, которым поит и дурманит Бабель читателя?

«Таинственная кривая ленинской прямой», «дружелюбные браунинги», «победа, которая стала его поражением» — это соединение противоречий, удачные словесные решения сложной психологической задачи, диалектические формулы.

Живая действительность, ее цветистая ткань противоречий включается в словесное сжатое определение, овеществляется. В этом методе Бабеля есть новое. Художественная новизна Бабеля заключается в том, что он дал отдельные правильные решения задачи, поставленной им бессознательно, — дал случайные образцы диалектической формы. Когда он отливает в эту форму неподражаемые сплавы одесского жаргона, его язык звучит, как пародия на древние притчи, как Библия или Коран, приспособленные на современный лад.

«Он сказал Фроиму:

« — Возьми меня. Я хочу прибиться к твоему берегу. Тот берег, к которому я прибьюсь, будет в выигрыше.

«Грач спросил его:

« — Кто ты, откуда ты идешь и чем ты дышишь?

« — Попробуй меня, Фроим, — ответил Беня, — и перестанем размазывать белую кашу по чистому столу.

« — Перестанем размазывать кашу,—ответил Грач,— я тебя попробую».

Такой стиль был бы утомителен, если бы он не врастал корнями в быт, в чернозем действительности,—это ведь говорят налетчики. В этот своеобразный эпос одесских налетчиков вплетается более прозаическая явь. Реб Арье Лейб говорит:

«А папаша у вас биндюжник Мендель Крик. О чем думает такой папаша? Он думает об выпить хорошую стопку водки, об дать кому-нибудь по морде, об своих конях—и ничего больше. Вы хотите жить, а он заставляет вас умирать двадцать раз на день».

Из этой суровой жизни, где заставляют «умирать двадцать раз на день», и родилось искусство Бабеля. Вот почему художник нашел себя и творчески определился в рассказах о войне. Будни войны, безнадежность быта, смерти и разрушения так родственны отчаянной борьбе за существование бедноты в еврейских кварталах западных местечек. Никто не сумел до Бабеля двумя, тремя штрихами дать психологию, глубину скорби и жизненной силы обитателей гетто. Быт войны придал особенную остроту мировосприятию художника.

«Мне видны были трубы Замостья, вороватые огни в теснинах его гетто и каланча с разбитым фонарем...

«И я услышал отдаленное дуновение стона. Дым потаенного убийства бродил вокруг нас.

« — Бьют кого-то, — сказал я, — кого это бьют?

« — Поляк тревожится, — ответил мужик, — поляк жидов режет»...

Здесь, как и в изображении погрома в автобиографических рассказах, есть странное бесстрастие у Бабеля. Но не только в изображении хорошо известного ему быта, вообще к явлениям художник подходит то как лирик, то с бесстрастием анатома, то с об'ективностью ученого. Его лирика пересекается натуралистическими срывами. Рассказ «Первая любовь» отвратителен в тех местах, где грубая точность фотографии рвет ткань лирического шопота. Скорбь повествования прерывается истерическим визгом. Есть две особенности в искусстве Бабеля. Он срывает покров романтики с наиболее интимных человеческих отношений. Сифилитик Сашка-Христос, Арина из номеров «Мадрид и Лувр», Баська Грач и сам великолепный король Беня делают эту разрушительную работу решительно и бесповоротно. При чем, даже если они сделают это цинично, вы не можете осудить героев Бабеля, они правы своей ужасающей об'ективностью упрямых фактов. Это — вторая черта.

Будущий тесть ждет Беню в публичном доме... «Беня открыл, наконец, дверь Катюшиной комнаты. — Мосье Грач, — сказал он, конфузясь, сидя и закрываясь простыней, — когда мы молодые, так мы думаем на женщин, что это товар, но это же всего только солома, которая горит ни от чего»... Затем после делового разговора Фроим Грач продает свою дочь Бене.

Трудно забыть образы героев Бабеля, образы, неподвижные в своей отчетливости, резкие и выпуклые, они иногда напоминают то призраков, то манекенов из этнографического музея. Таков, например, опальный начдив, «сражающийся в одиночку и ищущий смерти», он скачет «развевающийся, весь черный, с угольными зрачками». А разве можно забыть мадам Каплун — «грандиозную даму, у которой сам бог не узнает, чего она хочет»...

Прекрасен Грищук с его скорбью над разрушениями войны. Несколькими мазками художник дает весь пафос отчаяния, все бедствия отступления.

« — Грищук! — крикнул я сквозь свист и ветер.

« — Баловство, — ответил он печально.

« — Пропадаем, — воскликнул я, охваченный гибельным восторгом, — пропадаем, отец...

« — Зачем бабы трудаются, — ответил он еще печальнее, — зачем сватания, венчания, зачем кумы на свадьбах гуляют...

В гибельном восторге иронии и скептицизма художник смеется над всеми делами людскими и над самим собой. Арье Лейб говорит ему: «Перестаньте скандалить за вашим письменным столом и заикаться на-людях». И полны тоскливого, иронического безразличия заключительные строки рассказа «Как это делалось в Одессе».

« — Теперь вы знаете все»... «Но что пользы, если на носу у вас попрежнему очки, а в душе — осень».

Бабель в своей склонности к мозаике фактов и фактиков иногда принижает свое искусство до уровня зубоскальства. Таков рассказ «Иисусов грех». Бабель согласно своей излюбленной манере стилизует говорок Арины из «номерей» «Мадрид и Лувр», но не выдерживает стиля, благодаря легковесности анекдота с участием бога и ангела. После ряда отчетливых стилизаций, в роде: «Вода текет. Звезда сияет. Мужик ярится», — тяжеловесно и неряшливо звучат следующие строки: «Перед тем как родить, потому что время три месяца уже отчеканило, вышла Арина на черный двор за дворницкую, подняла свой ужасно громадный живот к шелковым небесам и промолвила бессмысленно: — Вишь, господи, вот пузо» и пр.

Когда Бабель обнажает факты в сухой фельетонной сказке, он тогда уже не просто Бабель, а Бабель-Мандебский из чеховской «Свадьбы».

Сын гетто, затерянный в пустыне войны, очкастый «Киндербальзам», «пострадавший по ученой части», он и в огне боев остался верен себе, он не может пристрелить умирающего товарища, сам же принимает помощь от Грищука. «И я принял милостыню от Грищука, от простого человека, и с'ел его яблоко с грустью и благоговением». Но все же он успешно сдает экзамен на боевую лихость и становится своим в среде конармейской братвы. «Мой первый гусь» — фронтовая сценка рисует те неписаные законы боевого быта, какие создаются на фронте среди бойцов. Картины из боевой жизни конармии — это, большей частью, этюды, удачно схваченные, полные тех необычайных положений и неожиданностей, бытовых причуд, какими была полна классовая война. Их ценность в том, что художник заставляет читателя почувствовать боевую обстановку, быт и закон войны, неумолимой, как судьба.

С большой натяжкой сборнику рассказов из быта гражданской войны можно дать название «Конармия». Лучшие лирические миниатюры в книге не имеют отношения к «Конармии», жизнь большой боевой массы не развернута, дан лишь ряд остро схваченных моментов и положений, характеризующих некоторые линии борьбы и неудачной кампании на польском фронте. Отдельные фигуры командиров конармии едва намечены. Лучшие строки в этой мозаической книге посвящены пану Аполеку, чудаку-богомазу. В этой груде ослепительных анекдотов и стихотворений в прозе сущность классовой войны затеряна, как дорогой камень, обладатель которого не подозревает об истинной ценности сокровища. Что приводило в движение могучую конармию, т.-е. трудовую казацкую массу? Об этом ничего не узнать из книги Бабеля. Лишь мимоходом наталкиваемся на следующую сценку. Командир полка приказывает: ... «Тимошка, выкидай флаг! — Пойдем, што ль? — спросил Тимошка, вынимая древко из стремня, и размотал знамя, на котором была нарисована звезда и написано про III Интернационал».

Так посторонний наблюдатель отмечает факт, случайно попавший в поле его зрения. Качаясь на месте, между лирическими восторгами и натуралистической бухгалтерией, Бабель одну руку подает Бодлеру, другую Эренбургу.

Искусство И. Бабеля высокое, как будто художник живет на высокой, узкой горе и оттуда наблюдает жизнь. Если классики художественной прозы похожи на большие полноводные реки, медленно катящие могучие волны, проза Бабеля напоминает горный ручей, — водопад, холодный, сверкающий, звонкий серебряный.

Жизнь горных водопадов случайна и прихотлива. Разлив войны оживил творческое русло безвестного искусника. Какие силы смогут еще оплодотворить его музу? Едва ли есть будущее у этого искусства. Законченность и неподвижность силуэтных образов воздвигает трудно преодолимую преграду для движения вперед отдельных удачных диалектических художественных формул Бабеля. Между пафосом скорбных, горьких восторгов и бесстрастной жестокой рассудочностью не открываются перспективы, нет далей, просторов, воздуха, ясности художнической целеустремленности.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ НЕОРЕАЛИЗМ СЕРГЕЯ МАЛАШКИНА.

Малашкин С. И.

Пролетарский поэт Сергей Малашкин стал печатать художественную прозу с 1922 г. и быстро зарекомендовал себя интересным, оригинальным художником, прозаиком с глубоким психологическим подходом к социальным темам. Среди разнообразкой продукции плодовитого писателя, вышедшая отдельной книжкой повесть «Наследство» привлекает внимание талантливой разработкой темы о 9-ом января. Прекрасным языком, с огромной экономией в пользовании словом, автор «Наследства» вскрывает глубину событий, бытовую общественную, классовую сущность 9-го января. Быт питерских рабочих в ту эпоху нарисован так, как может рисовать только художник, хорошо знающий все мелочи и характерные черты изображаемой жизни. Егор Уповаев, старый рабочий, своим прошлым связан с деревней. Его мучают по ночам «садкие, больно щиплющие за сердце мечты о родном Вязове, о желанном и брошенном хозяйстве». Из поддонных слоев в психологии рабочего, помнящего о своей прежней деревенской жизни, поднималась патриархальная вера в царя-батюшку. Крушение этой веры под свинцовой бурей 9-го января рождает революционную борьбу. В типах Егора Уповаева, Якова Гвоздя. мальчика

Тишки писатель воплотил три поколения рабочих. В описаниях быта, кроме точности изображения, привлекает психологическая теплота, какая-то проникновенность, боль за человека, которая водит пером писателя. Внутренний огонь, согревающий краски рассказа, ощущается ближе всего в освещении женской доли. Изображается быт в рабочих казармах эпохи 1905 года.

> «Женщины, одетые в грязные лохмотья юбок, скользили в дыму и копоти, как тени, и только лихорадочно блестели на малокровных лицах их злые от горя и тяжелой нужды глаза. Они по утрам часто между собой ругались, а иногда доходили и до драки. Ругались чаще всего из-за ребят, уборки и других пустяков. Мужчины в их брань редко когда вмешивались.
>
> — И без нас обойдутся, — говорили они в таких случаях и молча, под брань и слезы жен, уходили медленной походкой на работу».
>
> «А когда мужья скрывались, они снова начинали ругаться, поливать друг друга самыми отборными словами, а когда запас слов истощался, они, каждая из своего угла, выбегали на середину комнаты, поворачивались спинами друг к другу, поднимали лохмотья юбок и звонко хлопали корявыми ладонями по обнаженным и тощим ляжкам: — На, поглядись!». «Дальше этого не шли, — некуда. Потом они уходили к своим углам и тут, без злобы и ненависти смотрели оттуда друг на друга»...

Рисуя эту серую безотрадную жизнь, в которой, казалось бы, должны заглохнуть все человеческие порывы, художник показывает измученных нуждой людей и с другой стороны. Вот эти же участницы грубых свар «имели прекрасные добрые сердца, которые широко раскрывались перед человеческим горем». Писатель не затушевывает таких болезненных бытовых явлений в рабочей среде, как истязание детей, он касается многочисленных бытовых язв, порожденных нуждой и непосильной работой, уродующей людей, но в то же время вскрывает, как в этой же среде жила сперва детская и по-детски сильная вера в царя, а затем родился протест против угнетений и революционная борьба. Егор Уповаев выпивает до дна чашу веры в царя-батюшку, он погибает во время расстрела мирного шествия рабочих и завещает молодому поколению борьбу. Движение массы, ее психология, последовательные моменты шествия схвачены и переданы линиями уверенного рисунка.

> «Толпы, толпы напирали на Петербург железным кольцом. Впереди этой толпы, недалеко от о. Георгия, был он, Егор Егоров Уповаев, шел, на Дворцовую площадь: — к царю! к царю! Гул его ног, гул голодных рабочих толп катился на Невский проспект, на Казанскую площадь и на Дворцовую и сливался с гулом церквей... Егор Егорович Уповаев не слыхал звона колоколов, он только видел перед собой серебряное блюдо с румяным караваем хлеба. Цвел верноподданическим гимном... Он, Егор Егорович, шел... Егор Егорович слышал, как вокруг него гудел Питер — рабочие заставы. Он видел, как заставы шли одна за другой.
>
> Играл жалобно и протяжно рожок. Играла в серебряном воздухе белая генеральская перчатка.
>
> ... «Сто-ооой!..»

Фигура Гапона очерчена несколькими удачными штрихами; интересен и психологически верен момент, когда Егор Уповаев не узнает лежащего в снегу Гапона: «хотя это и было тело о. Георгия, на лице его не было того огня, что был вчера, месяц тому назад». Жизненны типы студентов-революционеров, разоблачавших Гапона и зубатовщину. Во время шествия «они были тут и шли впереди рабочих, первыми подставляли свое тело под пули, под казацкие, драгунские сабли»... «Огромное человеческое тело», «обнаженная голова нищеты» и ряд других метких определений человеческой массы говорят о Сергее Малашкине, как о художнике коллектива и коллективной психологии.

Мастерски сделанная глава из романа «Две войны и два мира»—«Офицеры» («Октябрь» № 7—8) является продолжением повести «Наследство». Начало этого отрывка прекрасно.

> «В Петербурге, на проспектах которого сейчас была жуткая, невиданная тишина, было потрясающе мрачно, и в этом потрясающем мраке дворники осторожно, точно из-под полы ломами скалывали снег, залитый кровью рабочих, женщин и детей. Потом этот снег, похожий на клумбы гвоздики, грузили на ломовые подводы, покрывали брезентами, чтоб не зарились на него человеческие глаза и, скрипя широкими подрезями саней в жуткой тишине, под охраной городовых и казаков, увозили его за Петербург, за Питер, на свалку.
>
> Так было в Петербурге.
>
> А под скрип саней, удары ломов, скребок и мотык в особняке святейшего синода было заседание»...

Участники заседания, упитанные сановники церкви и обер-прокурор синода Победоносцев, «черный ворон в черном кабинете», написаны с портретной отчетливостью. Они оживают перед читателем и живут своей особой жуткой жизнью, уродливые хищные тени царской России, воскресшие в художественном воплощении. В картину заседания синода вставлено послание к народу, составленное Победоносцевым в связи с революционными событиями и неудачами царизма в японской войне. Текст лицемерного послания—характерный документ эпохи, он неотделим от фигур бюрократов, этот продукт полицейской идеологии и бюрократической кухни, круто замешанный на лампадном масле. Выразительна картина приема царем офицеров, участвовавших в разгоне шествия рабочих к Зимнему дворцу.

> «Перед выходом царя в Серебряном зале наступила необыкновенная тишина, и офицерство, полное блеска, выхоленное многими столетиями, замерло, превратилось в каменную раззолоченную стену Царскосельского дворца и только сияло, цвело восторженными улыбками лиц, жадно ловило глазами императора. Император в форме Преображенского полка вышел быстрым шагом из коридора, залитого потоками электричества. Несмотря на то, что царь был впереди, он был очень мало заметен в своей огромной блестящей свите царедворцев, придворных дам, царской семьи, но глаза офицерства были на нем, следили за ним, ловили каждое его движение. Когда он вошел в Серебряный зал, дружное ура приветствовало его, а когда оно смолкло, император стал обходить свое любимое офицерство, каждого удостоивал своего внимания всемилостивейшим разговором».

В этом описании и в сцене кутежа офицеров в ресторане «Медведь» ощущается реальная действительность, не искаженная формальными ухищрениями. Свободный от формального лукавства стиль произведений Сергея Малашкина отличается четкостью и силой художественной хватки. Правда, иногда стиль еще срывается, попадаются, напр., такие ляпсусы: «получил страшные боли в голову», «он страшно обожал офицерство», «женщины страшно увлекались его красотой»; но, за немногими исключениями, словесный рисунок ритмичен и выразителен. Насыщенность содержания, когда художественная ткань пропитана соками действительности, представляет ценную черту произведений Сергея Малашкина. Умение пользоваться документальными данными делает его вещи значительно «материалистее» многих нынешних прозаических «конструкций».

Две истории — удачной карьеры полковника Мина и неудавшейся поручика Караваева, — благодаря своему контрасту,—хорошо определяют в рассматриваемом отрывке основные черты высших офицерских кадров. Караваев, потомок декабриста, единственный из офицеров понял позор преступления, совершенного царем 9-го января. Одиночество Караваева, его изолированность от всей правящей касты подчеркивает вырождение, одичание всей клики во главе с царем. Разрыв Караваева с друзьями, с отцом и невестой дополняет картину духовной опустошенности военной дворянской командной верхушки.

Исторические события и старый быт оказались хорошей рамой для психологических полотен, точкой приложения творческих сил художника, развернувшего свою способность к психологическому анализу сложнейших душевных состояний. Эту склонность С. Малашкина к психологизму обнажает произведение, в котором сюжет превращается в клубок психологических волокон, складывается из узоров их сплетений.

«Рассказ дедушки Трофима» (Октябрь, кн. 9. 1926 г.), повидимому также отрывок из романа, типичен для художественных приемов Сергея Малашкина. В области стиля, точности, ясности языка писатель исходит от лучших достижений Толстого, Мережковского, Бунина; в психологической и сюжетной разработке—от Достоевского. «Рассказ дедушки Трофима» сначала вскрывает бытовые, социальные, классовые корни народовольчества, а затем уже дает образы народовольцев и, наконец, подводит к событиям 1-го марта 1881 года. Здесь особенно ясно выступает метод художника с его уклоном в сторону изучения болезненных явлений, душевных взрывов, внутренних потрясений. Обрисовывая крепостное рабство, автор изображает помещика, который осуществлял право первой ночи, при чем слишком много внимания уделяется сцене мести крепостных, выпоровших и кастрировавших барина. Будущий народоволец совершил жестокую месть, не желая отдавать свою невесту на поругание. Когда слушательница рассказа об этой истории возмущается: — «И вы решились на такое преступление», — дедушка Трофим спокойно отвечает:

> «Да что уж особенного? Это, можно сказать, самая легкая операция, и ему, барину-то, была очень пользительна, а главное — для крестьян освобождение. Да-а, голубь мой. Операцию эту самую мы проделали, можно сказать, быстро в два счета, оттянули и — чик, и ядрушки вон... Да-а».

Некоторая растянутость в описании акта мести ослабляет повествование, в котором живо выступают образы организаторов участников дела 1-го марта, особенно, Перовской, Желябова и Гриневецкого. Великолепна картина свершения казни над царем; психологически верно показан паралич воли обреченного растеряного царя.

Применяя метод углубленного психологического анализа к современной действительности, Сергей Малашкин одержал новые успехи и дал ряд интересных произведений, в которых еще определеннее выступают особенности формы и тем, избираемых писателем. Повесть «Луна с правой стороны» свидетельствует о том, что мы имеем дело с психологом-реалистом, работы которого заслуживают большого внимания.

В книге рассказов и повестей «Луна с правой стороны» собраны произведения, об'единенные близкими темами, общим настроением и основной идеей. Здесь уже перед нами не отрывки, а нечто цельное, некое единство, — книга, которая представляет определенное выступление писателя, обязывающее, ответственное. Художественно организованная проза в виде повести или рассказа, это — особого вида небольшое идеологическое зеркало. В этом зеркале, соответственно особенностям художника, жизнь преломляется по разному, окрашивается в различные тона, смотря потому, с каким художником мы имеем дело. (Какого класса, какого темперамента). Сложные изменения, которые

происходят в жизни, сознании и психологии борющихся классов, преломляются в зеркале художественной прозы, пройдя через сознание писателя. Но ведь зеркало может быть кривым, искажающим действительность, уродливо отражающим смену явлений, так что трудно или почти невозможно судить о сущности этих явлений. Тем более опасность неверного изображения грозит художнику, который не отражает явления, как мертвое зеркало, а перерабатывает все впечатления и затем уже в особой форме показывает свое понимание той настоящей сущности, которая скрывается за обманчивой внешней формой явлений. Нам поэтому необходимо внимательно рассмотреть книгу повестей Сергея Малашкина. «Луна с правой стороны» — не скрывается ли мистика под этим заглавием, что это за «необыкновенная любовь»? Может быть, это болезненное произведение, не заслуживающее внимания, или представляющее узкий интерес для литературных и иных специалистов. Автор книги предвидит эти вопросы и касается их в первой главе первой повести. Глава называется: «К некоторым читателям». В ней определенно указывается, что описываемая история, любовь одной девушки, является «редкостной и необыкновенной», и на возможные упреки некоторых читателей в том, что изображаются болезненные типы, автор делает весьма решительное заявление. «Такие упреки не должны смущать автора, он должен писать только о том, что видит собственными глазами, что чувствует собственным сердцем»... Эти сильно сказанные и убедительные слова, самый факт обращения к читателю, темы о болезнях сознания и воли у современного человека, разрабатываемые в книге, все это указывает нам пути к методу и целям писателя и дает возможность правильно понять его.

Перед нами писатель-психолог. Его привлекают самые острые и сложные вопросы современности. Писатель этот ищет путей к сердцу читателя, не замыкаясь в холодном мастерстве, — он вместе с читателем хочет вкусить от бурных родников действительности. Для того, чтобы глубже проникнуть в сущность некоторых явлений психологии современного человека, писатель пользуется точным языком, каким писали классики русской литературы — созидатели литературного языка и художественных методов изучения действительности. Художественная форма неразрывно связана с содержанием, определяется содержанием. Когда читатель встречается с художественным фактом, он прежде всего наталкивается на форму, на оболочку, в которую облекается сердцевина. Сложное психологическое содержание диктует писателю ясную форму, но это не значит, что Сергей Малашкин пользуется готовой классической формой, чтобы влить в нее современную сущность. Сергей Малашкин учится у классиков. В его произведениях видна хорошая школа, вдумчивая работа; это необходимо отметить, потому что на страницах наших журналов и во время литературных диспутов много говорилось о том, что писателю надо учиться у классиков. Этот простой лозунг Сергей Малашкин осуществляет на деле весьма успешно и, повидимому, не со вчерашнего дня. Писатель пользуется в повести «Луна с правой стороны» такими испытанными приемами, как обращение к читателю, приводит письма и дневник главного действующего лица, вставляет свои беседы с героями и отдельные рассказы героев. Эти приемы применяются по новому; они захватывают и убеждают читателя, подкупают искренностью автора, его задушевным тоном дружеской беседы. Малашкин подробно знакомит читателя с наружностью действующих в произведениях лиц, описывает их костюм, манеру говорить, смеяться; рисует портреты, для того, чтобы читатель мог чувствовать себя запросто с изображаемыми типами. Художник достигает этой цели основательной проработкой отдельных характерных черточек: так, он подчеркивает «золотистый волос», «редкие конапушки» на руках брата Тани Аристарховой («Луна с правой стороны»); «темные жилки, похожие на червячков» на лице и под глазами Андрея Завулонова («Больной человек»). Эти

штрихи повторяются несколько раз; сами по себе своей броскостью, яркостью, и, благодаря повторению, они крепко связывают художественное изображение с действительностью, заставляют читателя ощущать словесный рисунок, как подлинную реальность. Этим излюбленным приемом С. Малашкин пользуется двояко: в одних случаях воссоздает краски и запахи, воспринимаемые, как на яву, в других—вводит в лес фантастики, в причудливую игру впечатлений и представлений нашего сознания. У людей с больной психикой иногда какое-нибудь представление время от времени навязчиво возникает, и человек с трудом преодолевает упорно повторяющийся образ, а если не сможет преодолеть, то, в конце концов, душевно заболевает. «Луна с правой стороны», похожая на антоновское яблоко и пахнущая антоновскими яблоками, повторяется в повести несколько раз, — во все важные моменты жизни Тани Аристарховой луна оказывается с правой стороны. Красочный образ, возникающий вместе с ним запах весеннего чернозема, весны и молодости, связывает нас с реальностью. Читатель видит каждый раз Таню Аристархову все отчетливее, но в то же время чувствует ее болезненное состояние, нервную напряженность всех ее чувств. Луна с правой стороны, по поверью, сулит счастье. Это—художественный символ, обозначающий, что к счастью, к здоровой творческой жизни упорно идет Таня Аристархова, преодолевая болезни среды и своей личной наследственности. Да, Таня болеет не случайно, она оказывается в группе разложившихся комсомольцев, страдает половой распущенностью, становится человеком с больной волей, прибегает к дурманящим наркозам, потому что наследственно в ее крови есть доля гнили, полученная от отца кулака—человека с уголовным прошлым. Но в основе Таня—здоровая девушка, с сильным материнским инстинктом, с глубоким острым ощущением жизни,—это хорошо понимает Петр, который любит в Тане здоровую основу и знает, что прилипшую к ней грязь можно смыть. В болезни Тани нет той безнадежности, преследующей детей за «грехи» отцов, «судьбы», «рока», какой проникнута, напр., «Медвежья свадьба», А. Луначарского. Таня Аристархова пережила тяжелое внутреннее состояние, отдаваясь грубым разрушающим наслаждением, она потеряла волю к созидательной творческой жизни, пришла к мысли о самоуничтожении и даже пыталась покончить с собой. Но есть какая-то ступень в процессе распада личности на пути к душевной болезни или самоубийству: эту ступень Таня Аристархова не переступила. Ее вера в бабушкино поверье прекрасно показывает и ее болезнь (человек с ослабленной волей склонен к мистике), и в то же время ее нутряное стремление к счастью, т.-е. к выходу на здоровый путь.

Итак, от формы, от удачного приема мы незаметно подошли к сущности повести. Это говорит за то, что автор хорошо справляется со своей задачей. Название повести связано с важным психологическим моментом, рисующим болезнь и борьбу с болезнью главного действующего лица, охваченного разложением воли и начинающего разлагаться психически. Воля — это исполком личности, и вслед за ее распадом разрушается личность, «я» — организационный центр. Вера в предзнаменование — первый шаг в мистику, это — начало личного распада у Тани Аристарховой, потому что мистика — болезнь психики. К счастью у комсомолки Тани ее суеверие неглубокое, сила — не в предзнаменовании, которое будто бы означает луна с правой стороны, а в тех запахах и красках жизни, тех связях с плотью бытия, которые соединяются у Тани с луной (антоновские яблоки, запах чернозема, молодости). От этого клубка ассоциаций (связей) автор ведет читателя вглубь сознания Тани—к ее здоровой основе. Чувствуется, что распутная жизнь не затронула глубоко энергичную девушку, сумевшую до этой полосы вырваться из кулацкой семьи и развернуть большую общественную работу. Заслуга автора в том, что он дал глубокий анализ внутреннего состояния захваченной разложением комсомолки и сумел заинтересовать читателя оригинальной художественной формой, хорошо передающей сложное

содержание. В психологической истории Тани Аристарховой есть момент, который является центральным во всей повести — момент сильного потрясения, кризиса, поворотного пункта, после которого девушка должна была выздороветь, взять себя в руки или погибнуть. Когда Таня стала женой Петра, она поняла, что полоса распутной жизни не прошла для нее даром: опустошила ее, заглох здоровый инстинкт материнства, наступил разрыв с природой «ужасный, потрясающий до самой глубины». Этот разрыв девушка ощутила всем существом—ощутила, что ее тело «затаскано, замызгано» слачайными нелюбимыми людьми, которые выпили все соки, «вытравили всю мою красоту», — как говорит о своем ощущении Аристархова. Психологически очень хорошо и глубоко верно показано, что это хождение по рукам—сожительство с 22 мужьями—не могло быть естественной потребностью, а было рассудочным, холодным действием ослабленной воли. Аристарховой захотелось вернуть прежнее органическое чувство любви, властно встающее из глубины существа. Она говорит: «я хочу любить не только сознанием ума, но и всем своим существом, да так, чтобы мое тело дымилось, шумело, как земля ранней весной». За городом, в лесу, лицом к лицу с природой Аристархова осознает потерю воли к жизни и того внутреннего органического чувства, которое является основным чувством человека. Момент осознания разрыва с природой показан в замечательной сцене с куском чернозема, который Аристархова берет в руки, рассматривает, но не ощущает запаха земли, не чувствует «связи с землей». Это потрясает ее настолько сильно, что она хочет «превратиться в ничто» и, под впечатлением самоубийства своей подруги, комсомолки Шурки, делает попытку покончить с собой. Автор сознательно оставляет читателя под впечатлением, что героиня повести покончила с собой, а затем неожиданно в последней главе сообщает о выздоровлении Аристарховой, о ее возвращении к нормальной жизни. Такова психологическая история «необыкновенной любви» комсомолки, лежащая в основе повести, сообщенная читателю в интересной форме. Надо указать, что особенность этой формы, помимо чистого образного языка, тесной связи психологического содержания с интимным, задушевным тоном беседы, дневника, письма,—заключается в увлекательном сюжете. Сюжет, это — сруб, основа художественного показа. Предположим, что Сергей Малашкин рассказывает нам действительное событие (фабула). О действительной истории комсомолки, покушавшейся на самоубийство, можно было сказать коротко в двух словах. Писатель же строит увлекательную повесть, в которой, кроме художественного, т.-е. осязаемого показа психологии, затронутой разложением комсомолки, дана живая современность — эпоха, целый ряд картин. Автор заинтересовывает читателя с первого же момента, т.-е. с заглавия и, далее, увлекает волнующими сценами, бытовыми картинами, иногда запутывает читателя, сбивает с толку, а затем ведет дальше. Цель писателя была — показать нездоровые явления, которые замечаются иногда среди отдельных групп молодежи, для чего изображается психология одной комсомолки в период обострения ее внутреннего состояния вплоть до кризиса. Дальнейшее, как она выздоровела, это — другая тема: она почти не затронута в повести, потому что лежит вне ее плана. Задача, которую поставил себе автор, очень трудная и ответственная: дать верный психологический анализ болезненного явления нелегко, в данном случае требуется особая чуткость в подходе к половой жизни молодежи. Сергей Малашкин проявил большой такт и чувство меры в художественной передаче сложной темы; он сумел показать распущенность молодежи без излишних подробностей и прекрасно вскрыл разницу между распутством и здоровым чувством любви. Это — очень ценный положительный факт, выгодно отличающий писателя от многих современных и прославленных авторов-любителей художественной «клубнички». Рисуя отрицательные черты из жизни комсомольской молодежи, Сергей Малашкин одновременно создает поэму молодости, молодой черноземной силы, лучезарной весны. Земляк Аристарховой, простой и милый Петр, любит природу, верит, что «мать и младость бессмертны», т.-е. бессмертна жизнь; ему чужд унылый мотив Блока на тему о том, что «все на земле умрет». И Таня Аристархова, когда хочет вырваться из омута, где ее целуют в одну ночь «шесть дылд», вспоминает прежде всего здоровые ощущения природы в дни ранней свежей юности, запах первого снега, первых подснежников; силится пережить вновь прежнее чувство «*всего великолепия и величия жизни*». Изображая в живых типах любовь извращенную и любовь настоящую, здоровую, автор повести не говорит добродетельных поучений, а заставляет читателя прочувствовать многообразие жизни, ее сложность и красоту, заставляет присмотреться к цветистому узору бесчисленных сил, запахов, красок действительности.

Повесть «Луна с правой стороны» заключает в себе богатое бытовое содержание, которое связано разными нитями с основной психологической историей комсомолки Тани. Здесь прежде всего рассказана жизнь отца Тани Аристарховой, темного человека, с хищническими и собственническими инстинктами, с психологией преступника. Все типично в истории богатства пастуха, ставшего кулаком, упорного в хищничестве, цепкого, не ломающегося и после революции. Сильно нарисована сцена смертного боя, учиняемого свирепым лавочником над своей женой — в этой сцене есть характерный штрих: защита матери слабым ребенком. Много интересных моментов в жизни кулака после революции, его упорная борьба с беднотой, отстаивание накопленного богатства. Любопытен кулацкий взгляд на положение вещей: еще немного нужно и все будет «как по старому». Рядом с хорошо выписанной фигурой кулака, с картиной кулацкого быта дается быт комбеда, его революционная работа: здесь много метких черточек, сцен и анекдотических моментов. Но эти отдельные моменты, юмористические положения дополняют основ ную картину: борьбу классов в деревне. Неприличная резолюция Акима на прошении кулака, порка комсомола всем обществом, ряд других бытовых подробностей рисуют подлинную обстановку в современной деревне, в которой и сейчас остались некоторые черты эпохи военного коммунизма. Так же очень важны и ценны социальные моменты повести, дающие представление о быте комсомола, особенно, разложившейся части. Затронут вопрос о том, какая часть комсомола пошла во время дискуссии за Троцким, и этим мещанским слоям и вообще мещанству больно достается в повести от бичующих сцен и характеристик. С силой гоголевской сатиры осмеяны советские чиновники, бюрократы города Т., а также разложившиеся коммунисты. Оргии комсомольцев упадочников и, особенно, типическая фигура Исайки Чужака характеризуют тех революционных отщепенцев, цель которых итти по линии наименьшего сопротивления, прикрываясь революционной фразой. Среди моментов, освещающих в повести «Луна с правой стороны» глубину общественного процесса, одним из замечательных является картина «страшной зимы» в дни похорон Ленина, когда кто-то из массы трудовых колонн дал изумительно точное определение совершившемуся событию:

> «Нам открыл глаза, а сам свои закрыл».

Не мало еще рассыпано и других удачных художественных формулировок на страницах повести. Из того, что было отмечено выше, явствует несомненная ценность этого произведения, заключающего в своей сущности разностороннее освещение современной жизни.

Вторая повесть сборника называется «Больной человек». Название этой повести показывает, что здесь писатель идет дальше вглубь изучения патологических (болезненных) явлений современности из области психического надрыва. Нервная система, а затем психический аппарат комиссара Андрея Завулонова сломались от перенапряжения энергии в годы гражданской войны.

Случай не редкий в период революции, требовавшей исключительного напряжения всех сил активных борцов, а комиссар Завулонов был энергичным военным работником, значит—находился в передовых рядах на линии огня. Повесть не вскрывает того процесса, который предшествовал нервному и психическому надрыву Завулонова, за что критика упрекала автора. Упрек этот несправедлив: писатель ставил себе иную задачу, в центре его внимания находится больной человек и болезнь. Проследить же пути к заболеванию, это — задача другая, исключительно трудная и при том едва ли разрешимая. В повести «Больной человек», после того, как читатель ознакомился с прошлым Завулонова, дано последнее звено, предшествовавшее болезни, тот поворотный пункт, решающий момент, за которым последовал надрыв. Преследование ночью бежавшего контр-революционера и расстрел последнего, сыграли в жизни Андрея Завулонова роль такого момента, после которого наступил надрыв и душевное заболевание. В кризисе, пережитом комсомолкой Аристарховой, из первой повести, читатель видел признаки возможного выздоровления еще цельной в основе психики. Здесь мы наблюдаем другое. Андрей Завулонов не выдерживает пережитого потрясения; мистические видения, призрак расстрелянного вахмистра, чертовщина одолевают его, гибель больного завершает цепь галлюцинаций (фантастических видений). Фантастика повести «Больной человек» напоминает по стилю Гоголя, особенно, картина полета ведьм и воздушных поездок Завулонова с вахмистром. Когда болезнь усиливается, вахмистр начинает являться Завулонову во множественном облике: бессчисленные вахмистры олицетворяют спецов и преследуют в воображении больного. Символические призраки обозначают сомнения и колебания тех коммунистов, которые не устояли перед испытаниями переходного периода революции. Усталым, надорванным революционерам, тронутым обывательской гнилью, чудится какая-то «большая птица», которая будто бы была у них в руках, и теперь они мечтают опять поймать ее. Так выражается у них реакция на прежний под'ем нервной энергии и всех психических сил, который естественно переживался в начале революции. Этот прилив сил окрашивал всю жизнь в романтический цвет и сулил яркое будущее, — тогда казалось, что цели революции легко достижимы, и все препятствия не трудно преодолеть. Воспоминание о романтике первых лет революции и приняло у нервнобольных причудливую форму тоски о «большой птице». Эта тоска сродни обывательской тоске за бутылкой пива, когда «чего-то жаль» и от трудной серой жизни жутко, да так, что падает и замирает сердце. Тоска серой жизни одолевает усталых, они не чувствуют в себе сил к медленной, настойчивой, упорной работе, какая требуется в новый революционный период, принимающий формы культурной революции, в которой с налета, романтическим наскоком ничего не поделаешь, а нужны выдержка, рассчет, хозяйственная изворотливость. Автор повести характеризует комиссара Андрея Завулонова не только как психически больного, но именно, как идеологически неустойчивого. Во время одного из припадков болезни Завулонов воображает себя гуляющим с Лениным, который говорит ему:

> — «Вы немного воняете, товарищ Завулонов... Вы на арене нэпа спасовали... Да и на фронте гражданской войны, как я помню, вы изрядно пахли идеализмом... Да, да... Даже порядочно... А теперь совершенно спасовали»... «Вам с рабочими не по пути...».

Эти слова верно определяют идеологическую подоплеку болезни Завулонова: ведь можно психически сломаться, но не изменить революции, не спасовать перед трудностями. Завулонов спасовал, для него нет выхода, его гибель неизбежна.

Действие повести развертывается частью в фантастическом мире больного сознания, частью — в полуреальной действительности. В тон угнетенному состоянию Завулонова, бытовая обстановка повести окрашена в серый цвет: образы нэпа, ресторанов, пивных, магазинов принимают причудливую неясность очертаний, как будто они возникают перед читателем из пелены густого тумана. Повесть построена с помощью перемежающихся рассказов Андрея Завулонова и его друга, которые переносят читателя от настоящего в прошлое, из действительности — в мир больной фантастики.

Тема о разочаровании в революции и тоске о «настоящем счастьи» разработана также в художественно крепко сколоченном рассказе «Навождение». Инструктор губисполкома, действующий в рассказе, разуверился в революции. Его работа кажется ему ненужной, деревня представляется скучным навозом, с которым зачем-то надо возиться. Рассказ полон символики; символичен тупик, в котором остановилась подвода инструктора; базар, по которому пробегает герой рассказа с девушкой, баба с поросенком. Инструктор попал в идеологический тупик, откуда нет для него выхода. Герой рассказа поднялся над базаром обывательского быта и поросячьей растительной жизни, а воли к строительству лучшей жизни у него нет. Отсюда — тоска и неудовлетворенность. Встреча с больной девушкой, ее неожиданная смерть, обостряют чувство тоски до степени сильного потрясения и приводит разочарованного инструктора к самоуничтожению. Крестьянин, привезший инструктора, удачно определил характерную черту упадочничества. Видя стремительную любовь странной пары и легкомысленное поведение своего попутчика, возница говорит:

> — «Вот тебе и оживление советов. А еще говорил — идейный! Все бабе под хвост...»

Несомненно, что этот молодой человек, весь свой идейный багаж столь легко прячущий в такое неудобное место, типичен для целого слоя уставших, романтически вздыхающих, недовольных собой и всем миром. Рассказ написан прекрасным языком; он настолько типически обобщен, что имена действующих лиц для читателя безразличны; отчетливо сделанные фигуры говорят сами за себя, так же как и окружающая их живописная обстановка.

Красочный быт с его цветистыми сочными подробностями занимает не последнее место в повестях и рассказах Сергея Малашкина. Писатель знает быт, но изображает его как художник, преломляя свои наблюдения через свое понимание действительности. Быт под пером Сергея Малашкина встает перед нами, как стихия неорганизованной обывательской жизни, в которой столько неустойчивости, неясности, мелочей, случайностей. Эта неорганизованность и порождает постоянную неудовлетворенность и тоску. Высшую степень неорганизованности, тупой животной лени и некультурности художник остроумно изобразил в рассказе «Огломоны», где бичует уродливости идиотизма деревенской жизни. Несмотря на резкость красок рассказа «Огломоны», надо сказать, что деревня, нарисованная С. Малашкиным, не представляет исключения. Не мало есть еще таких деревень, где «32-летние мужики записались в стариков, обтирают печи, полати своими боками», в то время как — «дети скрипучими сохами царапают чахлую малокровную землю полей, не видавшую за семь лет навоза». Рассказ клеймит дикость, пережитки древнего рабства, взваливание работы на плечи женщин и детей; изобилует комическими положениями; язык рассказа — красочный, сочный. Несколько отличается по теме и по содержанию от других произведений сборника рассказ «Работники». Здесь легко узнать то время, когда Ильич скрывался в знаменитом теперь шалаше от преследований буржуазного правительства, писал свою замечательную книгу, готовился к новым боям, чтобы привести рабочий класс к победе. Образ Ильича очерчен теплыми мягкими штрихами, прочувствованно настроение того периода революции, показано обаяние Ильича на самых отсталых рабочих. Временное поражение еще не окрепших сил революции настраивало тогда многих на пессимистический лад. Действующий в рассказе пожилой рабочий говорит: «Мне кажется, что мы лежим не на поляне, а в глубоком черном колодце». «Мне кажется, что из этого колодца нам не выбраться».

На такое унылое настроение Ильич, полный жизни, творческого огня и веры в силы революции, откликается шуткой:

— «Типун тебе на язык».

Этот рассказ, не затрагивающий отрицательных явлений в революционную эпоху, несмотря на такое отличие темы от тем других произведений настоящего сборника, все же весьма здесь уместен. В рассказе «Работники» прочувствованы корни революции, ее глубинная творческая сила; ясно прощупывается крепкий идеологический стержень, который проходит через всю книгу. Сергей Малашкин взял на себя смелость художественно изучить и показать ряд болезней идеологии передовых людей нашей эпохи. Для того, чтобы справиться с этой задачей, необходимо быть дельным художником и обладать крепким идеологическим здоровьем. Сергей Малашкин с задачей справился. Значит ли это, что его книга свободна от недостатков, недочетов и промахов. Конечно, недостатков в работе прозаика, пищущего только четыре года, еще много, они неизбежны. Есть растянутость, отклонение в сторону, художественная ткань местами недостаточно уплотнена. В повести «Луна с правой стороны», например, рассказ крестного Аристарховой излишен, так же как и анекдот о барине; стиль дневника 14-летней деревенской девушки слишком литературен. При изображении быта, автор не показывает нам, как создается этот быт, как вырастают такие фигуры, как Таня Аристархова: тут есть недоговоренность, неясность. Так же несовсем ясно внутреннее содержание типа комиссара Андрея Завулонова. Отмеченные недостатки, а также ясно выраженное влияние Гоголя, Достоевского и Толстого не умаляют достоинства книги. Сергей Малашкин не слепой подражатель. Он идет самостоятельным путем, основательно перерабатывая и усваивая литературно-художественное наследство, доставшееся рабочему классу от прежних хозяев жизни. Работая над языком и формой, писатель пользуется формальными достижениями для того, чтобы охватить огромный материал. Вопросы бытовые, общественно-политические, идеологические — Сергей Малашкин проработал как социальный писатель, психолог, сатирик и революционный идеолог. В настоящее время чувствуется потребность в глубоком изучении художником-психологом сложной и противоречивой психологии современного человека. Произведения Сергея Малашкина удовлетворяют эту назревшую потребность; кроме того, в них действительность освещается со многих сторон, затрагиваются наиболее волнующие вопросы, оттого знакомство с такими насыщенными жизнью художественными фактами необходимо для всех, кто хочет разобраться в окружающих его явлениях, — эти факты необходимо внимательно изучать.

Появление писателя-психолога не только удовлетворяет существующую потребность в художественном анализе психологии современного человека, оно представляет также реакцию на холодное формальное искусство прозаиков, выбрасывающих за борт идеологию, не знающих боления социальными вопросами (они заменяют это боление формальными исканиями удачного словечка, анекдотической темы, хлесткой фразы). Новый психологизм Сергея Малашкина — реакция на худосочную бесплодную беллетристическую формалистику, то благополучно повествующую о революции, то зубоскалящую, то в потрепанном плаще мировой скорби тоскующую о прошлом. Критика, возведшая Сейфуллину в Толстые, а Пантелеймона Романова в некий фантастический чин писателя сверх-классика, проглядела художников, рожденных революциями, не поняла непреложности прихода художника-психолога. Такой художник пришел. Пусть его произведения для

поверхностного взгляда кажутся протоколами исповеди нервно-больных из клиники Фрейда, они, в действительности, являются глубокими буровыми скважинами в об'ективный мир, из которых не раз будут черпать познание жизни, психологии борющихся классов. Умение рассматривать жизнь как единый процесс, понимание динамики общественных сил, раскрытие своего понимания в точном художественном показе ставят Сергея Малашкина в ряды оригинальных художников. По своеобразию психологического анализа его можно сравнить с французским прозаиком Марселем Прустом — независимо, конечно, от того факта, что оба эти писателя — идеологические антиподы. Интересно в этом смысле сопоставить «Исповедь молодой девушки» Марселя Пруста и «Луну с правой стороны» Сергея Малашкина. Утомленная наслаждениями девушка Пруста так же остро, как и комсомолка в повести С. Малашкина, переживает разрыв с природой... То, что раньше делало меня счастливой на весь день: желтеющая в слабых лучах солнца трава, аромат, оброненный листьями вместе с последними каплями дождя — все это утеряло для меня свое очарование. Леса, воды, небо, казалось, от меня отвернулись, и когда, оставшись с ними с глазу на глаз, я пугливо вопрошала их, они не шептали мне больше в ответ тех неясных слов, которые восхищали меня когда-то». («Утехи и дни» М. Пруста). Но какая пропасть между извращенной буржуазкой и комсомолкой, внутренне неисчерпанной. Творчество С. Малашкина другого порядка. Психологизм его социально, классово, революционно обоснован.

А. С. НОВИКОВ-ПРИБОЙ.

О море зовущем.

Новиков-Прибой А. С.

Если бы А. С. Новиков-Прибой написал только одну книгу рассказов «Море зовет», то и тогда он заслужил бы имя Айвазовского пролетарской литературы. В этом смысле «Море зовет» — выдержаннее и цельнее первой книжки морских рассказов писателя, но эта цельность в ущерб человеку, и хотя человек морской жизни в ней действует, страдает и радуется, после чтения рассказов выносишь впечатление, что не море для человека, а человек для моря. Море властно зовет того, кто раз вкусил от горько-сладкого яда борьбы со стихией. Еще ребенком тянется будущий моряк к жизни, полной опасностей и тревог, но и влекущей, но и полной цельного ощущения бытия. Этим мотивом начинается книга («Судьба»), а заканчивается той же нотой, окрепшей, сильной, протяжной властной: «я иду в матросский дом наниматься на корабли». Море зовет, море спасает во всех невзгодах жизни; стихия побеждает человека, она—последнее его утешение и прибежище. И эту растворенность в стихии, эту привязанность к ней матроса, глубокую, коренную, непреодолимую тягу моряка к морю, подобную тяге крестьянина к земле—художественно передают рассказы книги «Море зовет». Трагическая судьба моряка, отдавшего все силы морю, власть стихии над жизнью и смертью моряка запечатлены в образе старика Джима, 50 лет прослужившего матросом, а затем бросающегося за борт в силу сознания своей инвалидности и непригодности для морской жизни. Описание самоубийства Джима—одна из лучших картин среди сильных этюдов морской живописи А. С. Новикова-Прибоя.

> «Джим обходит всех, крепко пожимая руки, и поднимается по трапу на палубу. Мы провожаем его и, остановившись у люка, смотрим, как он твердым шагом подходит к борту, попрежнему спокойный и серьезный. Ни одной жалобы, ни одного вздоха. В последний раз, оглянувшись, говорит нам:
>
> — Попутного ветра вам, друзья, прощайте...
>
> — Прощай Джим! — отвечаем мы разом. — Прилетай к нам чайкой.

Джим бросается вниз головой, и волны закрывают то место, куда бросился он, как будто никогда не было храброго, славного моряка. Как ни печален конец заслуженного матроса, но едва ли лучше судьба большинства его товарищей, находящих свой конец на дне моря во время борьбы с бурей. А ведь таков конец многих матросов, если мы вспомним, что из всех профессий самой опасной является профессия матроса: борьба с морем поглощает наибольшее количество жертв в каждый данный момент. Трудовая жертвенность и трагизм, суровое величие людей в борьбе со стихией, безвестно гибнущих в морских просторах, это наиболее мощные ноты в книге о море зовущем; но все же стихия здесь главное действующее лицо: море властвует над людьми, оно властвует и над душой художника. Правда, писатель умеет показать «не по годам изношенное, измученное, с крупной трагической складкой поперек лба» лицо матроса, затравленного царской службой. Трудно забыть этот образ душевно-больного матроса, прозванного Шалым: «матрос, оскалив клыкастые зубы, стоял на том же месте, шевеля тараканьими усами, несуразно-большой и сильный». Так же хорошо передает художник революционное настроение матросов:

> «Нужно шквалом пронестись по всей земле, чтобы все старые порядки перевернуть вверх килем. А потом снова начнем строить жизнь — не такую скверную, как теперь»...

Но все же самые теплые краски приберегает маринист для описания моря, и в этом — несчастье художника, потому что при изображении того, что не только знаешь, но и любишь, трудно соблюсти чувство меры. «Необ’ятная ширь океана», «бездонная глубина неба», «радуга надежд», «лазоревые краски», «волшебник-прибой» и т. п.—изобилие этих стертых пятаков вредит стилю А. С. Новикова-Прибоя. Особенно досадно это потому, что у писателя есть свой язык, когда он отбрасывает в сторону готовый штамп и внимательнее относится к тому огромному творческому материалу, какой находится в его распоряжении:

> — «... пенистые волны, похожие на взбитые сливки, выкатываясь на отмель, безумолчно мурлычат, как обласканный кот, свою мелодичную песню».

Быть маринистом—это не мало, но не так уже много. К счастью для писателя, власть стихии над его творчеством имеет свой предел, она ограничена другими темами: не только море, но жизнь — со всеми ее стихиями, бурями, страстями, невзгодами и радостями — зовет художника. «Море зовет» — это вторая книга морских рассказов. В ней маринизм окреп и выразился наиболее законченно; но не такова первая книга морских рассказов, иначе звучат и другие книги А. С. Новикова-Прибоя. Необходимо отметить, что быт матросов,

картины портовой жизни, труд и отдых моряков, их приключения — все это развертывается писателем в этюдах, безупречность и верность которых вне сомнения. Матрос — как человек, страдающий, напряженно работающий, буйно веселящийся в дни отдыха, разноязычный, многоликий мировой бродяга, авантюрист по профессии, в различных видах и положениях проходит перед читателем в произведениях А. С. Новикова. Эта человечность в подходе к матросу, сильному, буйному, большому ребенку, но не злому, но не безнадежно испорченному — вот самое ценное качество песен художника о море зовущем. И подойти к матросу вот так осторожно, чутко, по-человечески мог только писатель-матрос, сам переживший труды, печали и радости морской жизни. Основной же особенностью, отличительной чертой маринизма второй книги рассказов является неизгладимое впечатление, что вся эта сложная, богатая жизнь представляет или «бесплатное» приложение к морю, к стихии или — огромную жертву ненасытному чудовищу.

Море и жизнь.

Первый том морских рассказов обнимает более широкий круг тем, выходящий далеко за пределы водной стихии; здесь жизнь матроса, по преимуществу военного моряка, связывается с общим ходом общественного процесса. Содержание рассказов относится к эпохе Цусимы и первых вулканических потрясений, поколебавших самодержавие. Быт матросов в царское время, бессмертная «словесность», сопровождаемая зуботычинами, унижение человеческой личности до положения бессловесной «скотинки», гибель «пушечного мяса» без счета и без смысла во славу коронованных авантюристов и преступников — вот основные моменты книги. Море и люди морской жизни выступают, как частицы закономерно развивающейся, развертывающей цепь событий, в определенном направлении, общественной динамики. Роковая неизбежность гибели тысячи матросов по прихоти самодержавного самодура и спекулянта человеческой кровью здесь царит над хаосом морских сражений, но нет здесь нирваны и растворения в стихии морей и океанов. Люди гибнут не по капризу еще не взнузданных водных масс, но в силу недостатков общественного строя, в силу власти капитала насильников и эксплоататоров над классом, производящим все ценности на земле. Не море губит людей — люди топят друг-друга. Рабочие и крестьяне, одетые в матросскую форму, вышколенные палочной дисциплиной, еще не осознавшие своих интересов, расстреливают и топят других рабочих и крестьян. Но ужас человекоистребления во имя чуждых им интересов не проходит для них даром: кровь бессмысленных жертв преступной войны проводит глубокую борозду в сознании ее участников и очевидцев гибели своих собратьев. Проблески революционного сознания, первые попытки матросов бороться с царским строем оканчиваются неудачей, приводят к подавлению восстания, — жертвенность бессознательная, ненужная, во время царской войны сменяется жертвенностью сознательной, революционной.

Первая книга морских рассказов открывается работой «По темному», выдержанной в стиле добротного хорошего передвижничества. Страдания эмигрантов, пробирающихся за границу на пароходе в угольном ящике, переданы суровой реалистической кистью серьезно и убедительно. И отсюда, от неприкрашенной романтическим флером правдивой действительности революционного подполья, через картины тяжелых буден на военном корабле и жуткие панорамы морских сражений, автор подводит читателя к описанию расстрела 19 матросов-революционеров в Кронштадте в 1906 г. Этот заключительный рассказ книги («Бойня») дает натуралистическую зарисовку жестокой и безобразной казни, вполне оправдывающей изречение, что в царское время даже казнить как следует не умели. Рассказ испорчен фельетонным стилем, («Жертвы необузданного произвола»), тема и факты художественно не использованы, материал говорит сам за себя, не считаясь с волей автора. Здесь невольно вспоминается, к невыгоде писателя, «Рассказ о семи повешенных» Леонида Андреева. Как заключительное звено книги, сцена Кронштадтской бойни окончательно разрывает рамки прекраснодушного маринизма и «айвазовщины»; революционная буря выплескивает моряков весьма чувствительно на сушу и говорит: «не море, а жизнь и борьба зовут». Нить к этому лозунгу идет от первого до последнего рассказов: здесь основная мысль книги, ее творчество суть, подпочва и дно. Красная нить, сплетенная из кудели опыта художника, его дней и трудов, выводит его из морского лабиринта на сушу революционной борьбы. И художник умеет разнообразить свой путь: его опыт и материал исключительно богаты, рассказ «Подарок», напр., вносит юмор в трагедию матросской жизни, дает миг удовлетворения и отдыха читателю, — так, не раз тяжелые картины из эпохи царизма под кистью А. С. Новикова-Прибоя превращаются в трагикомедию. Оттого не выдерживает критики сравнение А. С. Новикова-Прибоя со Станюковичем. При всех недостатках своего старомодного стиля, писатель-матрос берет материал глубже, шире и интереснее Станюковича; его кисть увереннее и дельнее. Маринизм—только одна сторона его творчества. Художник пошел в своем пути дальше бесконечных анекдотов из морской жизни и описаний «красот природы», и не приходится, напр., упрекать А. С. Новикова в повторениях, чем грешит Станюкович. Книги «Две души» и «Подводники» — два несомненных, веских факта, говорящих за то, что А. С. Новиков-Прибой творчески созвучен общественному процессу, отдает себе ясный художнический отчет во всей сложности и пестроте классовых отношений.

Документы двух эпох.

Сборник «Две души» не блещет художественными достоинством. Уклон автора в натурализм здесь особенно резко проявляется в рассказах «Порченый» и «Зуб за зуб». Есть что-то от Верещагина в таких произведениях А. С. Новикова-Прибоя — как рассказ «Две души», открывающий сборник. Проявления русского двоедушия в среде русских военнопленных, истомившихся от безделья и однообразной жизни, переход от зверской расправы над товарищем к раскаянию — даны писателем с фотографической точностью. Основная мысль подчеркивается следующим заключительным диалогом между японским переводчиком и русским унтером. Японец говорит:

— «Непонятный вы народ, русские...
— А что, — спрашивает унтер?
— Совесть у вас какая-то двойственная.
— Известное дело... Какой же ей быть?
— То вы очень скверные, то очень добрые.
— Знамо так. Иначе как же».

Предел человеческого озверения дан писателем в рассказе «Порченый» в лице унтера Петра Колдобина, развращенного службой, за жалкие подачки начальства предающего полиции своих односельчан, в том числе и родного отца. Избиение жены Петром, арест «крамольников», ночью в риге собравшихся послушать учителя, смерть Петра — написаны жестко, в резкой натуралистической манере. Стихийная жажда разрушения и сопутствующие ей проявления дикости отображены в рассказе «Вековая тяжба». Толпа, громящая и сжигающая «винокурку», спокойно оправдывается так:

— «Пусть полыхает. Погрешила наша Россиюшка, наблудила вдоволь, а теперь очищается через огонь»...

Протест против социальной несправедливости также стихийно прорывается у кокотки Фрины, громящей публику на пароходе:

— «Эй, вы, господа! Эй, чистая публика! Хотите услышать правду о себе... Жены, слушайте про ваших мужей! Каждый из них при виде меня облизывается, точно кот перед сметаной»...

Смутные протесты и взрывы социального недовольства классовым строем принимают организованную форму только в дни революции и гражданской войны. Эпизод из борьбы партизан в Сибири в рассказе «Зуб за зуб» заканчивает книгу так же последовательно, как описание Кронштадской бойни закрепляет вывод, вытекающий из первого сборника морских рассказов. В общем сборник «Две души» группирует документы, связующие две эпохи, свидетельствует о знании писателем деревни и умении видеть внутренние пружины, движущие действиями людей. Как маятник, раскачивался русский человек, исковерканный суровой историей, между озлобледностью, жестокостью и покаянной расслабленностью воли. Революция взметнула в нем в последний раз остатки дикости, пережитки азиатчины и деспотизма, но силы его стихийные направила на неизбежное, необходимое всеочистительное разрушение старого. Разрешение вековой тяжбы двух классов поглотило все силы участников великой борьбы, переплавило все души в одну.

Испытание огнем и водой.

Начало этого процесса переплавки человека, испытания огнем мировой войны, художественно проследил и запечатлел А. С. Новиков-Прибой в интересной повести «Подводники». Помимо того, что эта большая работа является единственным произведением, посвященным быту подводных лодок, по своей внутренней целостности и законченности — это оригинальный памятник империалистической войны. Положительная сторона творчества писателя и, в частности, книги «Подводники» — отсутствие подчеркиваний и точек над и. Автор «Подводников» почти не преподносит читателю готовых выводов, но, возбудив его чувства картинами подводной войны, заставляет самого читателя шевелить мозгами и делать заключения в качестве нелицеприятного свидетеля. Художник как бы показывает войну на море, как она была и говорит:

> — «Вот она, судите сами! Стоит ли жертвовать жизнью, да не просто жертвовать, а умирать страшной, мучительной, медленной смертью во имя барышей банкиров и королей».

Правда, выводы из трагедии военной жертвенности олицетворяются писателем в радиотехнике Зобове, революционном матросе, осмысливающем в повести весь ход событий, очень умело и тактично агитирующем против войны. И в этом — ценное качество книги, что фигура Зобова естественная, не ходульная; работа Зобова над своим образованием и над прояснением голов подводников привлекает внимание и сочувствие читателя. Многим из наших агитаторов не мешало бы научиться у Зобова конкретности и тактичности в деле агитации. Зобов говорит просто, понятно, едко, остро: особенно остроумны его антирелигиозные шутки и словечки, бьющие прямо в цель. О книге Зобов говорит: «хорошая книга — вентиляция для мозга»; о поэзии: «настоящий талант должен сам выпирать из человека, как хвост из павлина»; о войне: «... ты видел, как стравливают собак? Одну бросают на другую или потычут их мордами. Собаки начинают грызться, рвать одна другую — только шерсть летит клочьями. То же самое происходит и с людьми». Сам Зобов, в силу железной необходимости, также вынужден принимать участие в драке. Он об'ясняет свое участие в войне так: «Потому, что я тоже живу на грешной земле. И мне некуда деться...» Товарищи Зобова — ниже его по развитию, но и их настроение против войны отрицательное. Пьяница Сидоров мечтает, как хорошо бы забраться вместе с немецкими матросами на какой-нибудь остров, устроить грандиозную выпивку, а затем — «по домам». Отрицательное отношение к человеческой бойне проявляется и в офицерской среде. Командир подводной лодки Ракитников ищет смерти в бесшабашных подвигах, в минуту откровенности он говорит: «война надоела. Каждый день одно и то же. Всюду измена, ложь, подлость»... Несмотря на судорожное отвращение к войне, люди, все еще распыленные одиночки, продолжают творить дело разрушения, топят пароходы, сами ежечасно рискуют жизнью в трудах и опасностях, стоят в струнку при посещении флота царем и адмиралом; суровую лямку войны лишь изредка разнообразят гульбой и амурными приключениями. Но трагедия уже начинает превращаться в фарс, и патриотическая дурь постепенно начинает спадать с глаз матросов. Еще суеверие держит их в цепких лапах, так: несчастие с подводной лодкой они об'ясняют посещением ее женщиной, однако, сознание проясняется, и скоро не остается сомнения в головах матросов об истинных виновниках войны и всех связанных с ней страданий. А пока одиночки Зобовы ведут свою революционную работу, подготовляя поворот событий в другую сторону, все идет своим чередом—испытание огнем и водой продолжается. И в минуты опасности, когда смерть подстерегает свои жертвы, на дне моря в полуразрушенной субмарине затравленные матросы обращаются к вину, шуткам, песням, музыке. И вот здесь-то приходит конец нирване, растворению в стихии: море не зовет, не утешает; на краю гибели рефлекс жизни просыпается и бушует мощно в каждой клетке тела и сознания. Жизнь зовет. Зобов «рычит раз'яренным львом: эх, вырваться бы отсюда! Только бы вырваться». Малодушные не выдерживают испытания и кончают с собой; сильные борются до конца и, благодаря находчивости Зобова, побеждают смерть. И читатель чувствует, что для бойцов, прошедших сквозь горнило империалистической войны, предстоит впереди еще большая работа, прежде чем мир будет очищен от гнили и позора человекоистребления, и море и суша превратятся из арены человекоистребления в широкую ниву всечеловеческого строительства.

Автор «Подводников» с'умел связать «подводное» прошлое лица, от имени которого ведется повесть, с его дальнейшей судьбой и ростом революционного самосознания. Матрос Власов, действительно, пришел со «дна», был воспитан и обучен грамоте приютившей его проституткой; работал на рыбных промыслах, пока, наконец, получил крещение в боях над водой и под водой. На пути его развития очень любопытны первые впечатления от подводной лодки: «это какое-то чудовище с очень сложным организмом, порождение буйной человеческой фантазии». Мысль Маркса о том, что, перестраивая природу, мы перестраиваем самих себя, находит интересную иллюстрацию в переживаниях подводника после первого плавания: «с тех пор в моей душе, как от плуга в поле, осталась глубокая борозда». И в момент плавания и боевой работы люди в субмарине — «живые приборы вдобавок к тем бессчисленным приборам, какие имеются на лодке». Повесть «Подводники» приводит к мысли, что и автор и герой повести могут с полным правом применить к себе слова Зобова: «я прошел огни и воды, медные трубы и чортовы зубы». Дальнейший путь моряка через суровую школу труда, боевой страды и лишений к революции изображен верно и убедительно в рассказе: «В бухте Отрада».

«Вода стихия сладострастия, вода—зеркальность наших дум, бездонность снов, безбрежность счастья, часов бегущих легкий шум»,—так пел Бальмонт в «поэзии стихий» приблизительно в то время, когда писатель-матрос проходил сквозь огонь и воду и писал свои первые произведения. Морская стихия и борьба над ее недрами стихийных сил, раздирающих человеческий коллектив, в муках классовых битв прощупывающий пути к новому миру — все это прошло мимо буржуазного поэта, воспевшего отвлеченную розовую воду салонного мироощущения. Трудно резче выявить две линии классового мировоззрения, как в этих двух подходах с разных концов к одной теме. В противоположность беспредметности буржуазного поэта, писатель, пришедший из «подводных» глубин коллектива, отжимает своим творчеством сложный клубок жизненных отнтошений. Его произведения искренние, часто бесхитростные, часто стилистически упрощенные, дышат подлинной трагедией пережитого и перечувствованного, сочатся потом и кровью матросов.

О новом этапе в творчестве А. С. Новикова-Прибоя говорят его крупные работы, повести: «Женщина в море», «Ералашный рейс» и «Ухабы». Писатель овладел сюжетом, работает успешно над стилем. Особенно показательна повесть «Ухабы», изображающая конец войны и революцию во флоте. Повесть проводит интересную грань между прошлым и современностью, полна жизни и психологической правды.

ПИСАТЕЛЬСКИЙ ПУТЬ МИХАИЛА СИВАЧЕВА.

Отношение дореволюционной критики к Михаилу Сивачеву было, за немногими исключениями, резко отрицательным. Современному читателю даже трудно себе представить, какой протестующей шум поднялся среди литераторов разнообразных направлений, когда появилась книга Михаила Сивачева «Прокрустово ложе» (1911 г.). От беспринципного Чуковского до народника Иванова-Разумника с большим озлоблением обрушились присяжные критики на «бездарного», «неблагодарного» писателя, выступившего с записками о литераторах. Яркая реакционерка Гиппиус даже пустила в ход новое словечко — «сивачевщина».

Сивачев М. Г.

Записки М. Сивачева носят характер исповеди. В них вскрывается оборотная сторона того мира, где снаружи все было прилично, где царили «имена», авторитеты, многим из которых настоящая цена только теперь стала известна. В то время исповедь М. Сивачева о бедствиях пробивающегося в литературе пролетарского писателя произвела впечатление разорвавшейся бомбы. Разумеется, нельзя отрицать, что «Прокрустово ложе», написанное больным рабочим, потерявшим трудоспособность на производстве, озлобленным лицемерием и равнодушием буржуазной интеллигенции, заключает в себе ряд нездоровых моментов. Но неправы те из нынешних критиков, как, например, А. М. Клейнборт («Очерки народной литературы»), которые видят только эту болезненную сторону исповеди М. Сивачева, преуменьшают ее общественное значение, подхватывают словечки Гиппиус. В болезненной форме двутомной исповеди излилась сложная психологическая гамма разнообразных чувств, об'единенных основным движущим порывом — протестом против отрицательных сторон буржуазной культуры, против лицемерия ее идеологов. Сущность «Прокрустова ложа» прекрасно понял Л. Толстой — «очень интересная книга», сказал он, дав, таким образом, книге положительную оценку, вопреки воплям литературных заправил. Значение книги заключается еще в том, что М. Сивачев первый так определенно, хотя и с болезненными мучительными подробностями своих страданий, показал, что буржуазная культура в лице ее представителей по отношению к пролетарию зачастую является тем легендарным прокрустовым ложем, на котором еще предок нынешних капиталистов, провозвестник нынешних культурных методов, укорачивал или растягивал свои жертвы. Хотя протест Сивачева ослабляется тем обстоятельством, что он выступает как одиночка, болезнью оторванный от класса (он сам называет себя «раздавленным»), ушедший от политической борьбы, но самый факт выступления в такой определенной форме говорит за то, что обличительные речи пролетарского писателя против господствующего класса не были случайным настроением. История злоключений начинающего писателя, обивание порогов литературных знаменитостей, маленькие успехи, большие неудачи, горькие разочарования — все это характерно для целого ряда тех пролетарских и мелкобуржуазных слоев, которым приходилось близко сталкиваться с буржуазной интеллигенцией. Истерическая история, рассказанная в «Прокрустовом ложе», типична, как история пробивающейся «мелкой сошки», того «маленького человека», который в нашем рабском прошлом всегда гнусно третировался сильными мира сего. Верхний этаж дореволюционного общества, слой людей «культуры» был перегружен крепостническими навыками и давил на бесправные массы, лишенные каких бы то ни было путей к улучшению своей жизни. Впрочем, был один верный путь, по которому массы и пошли, но как раз об этом пути—о революции—мы ничего не найдем в «Прокрустовом ложе». Но это личное, разгоревшееся до размеров бурного социального протеста, свидетельствовало о том, что много горючего материала накопилось в нижних классовых этажах. Это понял Блок, в связи с книгой Сивачева чутко писавший о грядущей революции, о том, что — «кровь и огонь могут притти и заговорить»... Среди различных социально-психологических моментов обвинительного акта против буржуазной интеллигенции, каким является «Прокрустово ложе», необходимо отметить следующие. М. Сивачев считал литераторов «солью земли», наделял их в своем воображении высшими качествами, фетишизировал их, придавал чрезмерно большое значение авторитету литературных знаменитостей. Это—крупнейшая его ошибка, также, как и требование внимания к себе, внимания и заботы, которых капиталистическое общество не дает рабочему, потерявшему трудоспособность, да еще революционно настроенному. При наличии литературного дарования, М. Сивачев полагал, что он имеет право на большее, нежели любой, выброшенный производством калека. Иллюзии эти были жестоко разбиты. Как разбивались они, как разлетались вдребезги литературные кумиры, как разоблачалась либеральная болтовня «радикалов», в роде Григория Петрова и других «демократических» душенек, неспособных к подлинному революционно-демократическому делу — об этом рассказывает книга «Прокрустово ложе». Обвинительный акт подтвердился историей. Октябрь вскрыл органический порок даже наиболее радикальных слоев интеллигенции — ее боязнь революционного дела. Ненависть к ее грехам была ненавистью священной, движущей к подвигу. Таким подвигом представляется фанатическая преданность М. Сивачева литературе, его мучи-

тельная напряженная работа в труднейших условиях, самоотверженность, с которой он отдается любимому делу. Характерно, что, обличая интеллигенцию, Сивачев не раз бичует и себя. Происходит это по той простой причине, что вступив в литературный мир, став профессиональным писателем, он, быть может, незаметно для себя усвоил некоторые отрицательные черты, общие всему тому слою, слиться с которым так мечтал. Такими чертами являются недостаточная чуткость к людям, непоследовательность, преувеличенные требования к людям и т. п. Таким образом, исключая личные отношения к писателям (подробности которых не имеют для нас значения), в основном «Прокрустово ложе» заключает в себе ряд важных социально-психологических моментов, характеризующих некоторые стороны предоктябрьской эпохи.

Для того, чтобы разобраться в сложном суб'ективном клубке, каким является «Прокрустово ложе», необходимо познакомиться с обстановкой, в которой писалась книга, с жизнью писателя, с обстоятельствами, не отделимыми от книги. Как писались нашумевшие «обнаженные записки», об этом Сивачев рассказывает следующее:

> — «Почти все шесть лет, которые прошли до появления «Прокрустово ложе», были годами невыносимой нужды. А в конце концов уже— буквальная безвыходность. Ничего иного, как свести счеты с жизнью, не оставалось. Это уже во второй раз: до этого я уже пытался — но неудачно. Вот тут то и подвернулся случай».

Подвернулся издатель, взявший записки, которые автор предполагал переработать в роман.

> — Мне уже нечего было терять, нена что было надеяться и я решился на издание записок «Прокрустово ложе», в том обнаженном виде в ка-

> ком они есть. Так появился первый выпуск «Записок литературного Макара»—в два печатных листа». (Подчеркнуто здесь и выше мною.. Г. Я.).

На эти выпуски была об'явлена подписка, не имевшая успеха. Затем неожиданно приходит успех, с ним—новый издатель и поддержка со стороны «Русских Ведомостей». Последний факт необходимо отметить. Наиболее деловая часть буржуазной интеллигенции в лице «Русских Ведомостей», вопреки отрицательному отзыву критики, поняла значение «записок» и оказала их автору поддержку.

От момента появления «Прокрустова ложа» в 1911 г. нас отделяет довольно большой отрезок времени. Как же теперь оценивает автор свою книгу, оглядываясь на прошлое? Помимо того, что было отмечено выше, надо еще остановиться на следующем обстоятельстве. Когда первые выпуски «Записок» приобрели успех, работа над их продолжением принимает исключительный характер.

> — «Новый издатель, памятуя, что надо ловить момент, гнал меня в работе, и я в два месяца выбросил 15 печатных листов. Дописывая последние листы, я падал в обмороки от переутомления. Конечно, при такой работе не могло быть речи о какой либо основательной продуманности и о технической стороне того, что сегодня писалось, а завтра уже печаталось».

Признавая психологическую обнаженность записок, их суб'ективизм, недостатки их формы, сырой, неотделанной, о сущности своей спешно выполненной работы, о ее содержании, Михаил Сивачев в настоящее время в автобиографическом письме высказывается следующим образом:

> «В книге, за которую меня ненавидят поныне, я с первой же строки сказал,—да еще в какое время, — проклятие капиталу».

> «Правильно ли был поставлен мой прогноз? Правильно. Ведь все те лица, о которых я отрицательно отозвался в «Прокрустовом ложе»,—все они очутились с начала революции в белогвардейском стане». «Прокрустово ложе»—пусть она плохая, сырая книга, писанная при тяжелых условиях страшно наспех, но из всего написанного мною (а это написанное я тоже считаю плохим, недоработанным, ибо нужда была всегда моим спутником) я ее считаю лучшей своей книгой. И если судьба будет ко мне благосклонна и позволит создать действительно крупные художественные произведения — «Прокрустово ложе» останется для меня самой дорогой книгой».

Ограничиваемся этими выписками из высказываний Мих. Сивачева о себе, так как они достаточны для ряда выводов. М. Сивачев прав, когда указывает, что данные им моральные оценки представителей литературного мира, были подтверждены последующими событиями по отношению, если не ко всем этим представителям, то к большинству их. Но Сивачев глубоко неправ в оценке своей книги. «Прокрустово ложе» нельзя назвать ни плохой, ни хорошей книгой, если оценивать его со стороны художественной. «Прокрустово ложе» имеет большое значение в качестве психологического документа, дающего материал для изучения литературного быта до-Октября, настроений промежуточных междуклассовых слоев, идеологического и производственного механизма буржуазной литературы. М. Сивачев — один из первых представителей пролетарской интеллигенции, передовик, культурный одиночка; тяжелая болезнь оторвала его от производства и революционой борьбы, перебросила на литературный фронт, где он один-на-один столкнулся с миром буржуазных журналистов, литераторов, издателей. Результатом этого столкновения и явилось «Прокрустово ложе».

Называя эту книгу своей лучшей книгой, автор забывает, что в ней религиозные настроения сплетаются с верой в надклассовую литературу и надклассовую правду. Черты мелко-буржуазной идеологии не были изжиты Сивачевым, когда он писал свои записки, они усугубляли страдания его одинокой борьбы. Тем более это обстоятельство необходимо подчеркнуть, что в прошлом он получил производственную и революционную закалку, что М. Сивачев — чистокровный пролетарий. Факты его жизни представляют исключительное значение для понимания творческих путей. Познакомимся с ними.

Автобиография Михаила Сивачева.

Родился в 1877 году, в Пензе. Отец и мать были деревенскими людьми, но перебрались в город, где отец стал служить на жел. дороге стрелочником. Семья была большая — семь человек детей, а отец получал всего 18 руб. в месяц. Бедность была большая и трудная: всем приходилось что-нибудь делать. С шести, с семи лет детей уже заставляли работать: разгружать камни на жел. дор., таскать воду на пойло перевозимым «по чугунке» быкам. Позже — уже совсем тяжело. Когда мне было девять лет — умер отец, когда исполнилось 11 — умерла мать. В 11 лет я был во 2-м классе уездного училища, но со смертью матери пришлось училище бросить. К этому времени трое братьев (старших) — разбрелись в разные стороны, откуда изредка присылали грошевую помощь. На меня, на 11-летнего, легла громадная тяжесть: при мне было три сестры. Одна — моложе меня на три года, другая — старше на год, третья — взрослая женщина, вдова, но вследствие очень тяжелого, неудачного замужества — покачнувшаяся: любила выпивать.

Сестренки вязали пуховые платки, зарабатывая от восьми до десяти коп. в день, да и то не всегда, старшая сестра занималась (тоже не всегда) стиркой белья, и не менее половины ее заработка всегда уходило на

выпивку — с чем я сильно боролся, но почти безуспешно.

В эти годы — от 11 до 14 лет — мне приходилось за 10 коп. в день подавать заклепки при постройке жел.-дорожных мостов, потом за 30 коп. в день сидеть в котлах в роли Гаршинского «Глухаря». Год такой работы — у меня не особенно хороший слух на всю жизнь, а до этого года у меня слух был острый. Работал я в эти годы не мало и на бойнях — помогал резникам за подачки мясом и салом.

Остаться на бойнях на всю жизнь, или заниматься всегда какой-нибудь случайной и черновой работой мне не хотелось, и в 14 лет я выпросился сам учеником на механический завод. Условия ученичества на этом заводе были чудовищные: пять лет — из них два года совершенно бесплатно, на третий год — 10 коп. в день, на 4 — 20 коп. И при том, — как в смысле пищи, так и одежды — на полном своем иждивении. Учеников заставляли работать не только по специальности (на токаря или слесаря), но и по всякой черновой работе: убирать мастерские, чистить снег, разгружать дрова, дежурить по неделям при кочегарке, ночуя там же.

Работали в заводе с пяти утра до семи вечера — с перерывом в час на обед. 13-часовой рабочий день с желудком, который редко был набит до сытости хлебом и картофелем.

Большинство учеников, имевшие отцов, не проявляли большого усердия: прятались в укромных уголках и занимались болтовней. Я не мог позволить себе такой роскоши и усиленно налегал на изучение токарного ремесла (по металлу). В два года я изучил это ремесло так, как иной не мог изучить и в пять лет. Тогда я ушел в железнодорожные мастерские, куда меня приняли с трудом, как ученика, прошедшего ученический стаж вместо пяти лет, только двухлетний. Но проба, данная мне, была мной выполнена так блестяще — она поразила начальника мастерских — что мне, 16-летнему мальчишке, было положено невиданное жалованье:

75 коп. в день. Вместе с процентами и сверхурочными я мог выработать до 50 руб. в месяц. Для такого угла, как Пенза, да еще в то время, это — большие деньги. Горд и счастлив я был месяца три. А затем — я видел стариков-рабочих, особенно специалистов, зарабатывающих до 150 руб. в месяц (стариков, вся жизнь которых от юности до могилы проходила в этих мастерских), таких темных — не менее четверти своего заработка они отдавали на церковь и попов — и сильно этим гордились. Я уже к этому времени почитывал Энгельса и Маркса. Слепота стариков-рабочих мне была нестерпима, и я повел среди них агитацию. До начальства, конечно, скоро дошло, что я из красных и мне начальником мастерских было предложено, что, если я брошу заниматься «глупостями», «трепать по пусту языком», он мне увеличит жалованье до рубля. Этот начальник ко мне очень благоволил, удивляясь моей способности к работе.

Рубль меня не соблазнил, «глупости» я не бросил, и меня уволили за неблагонадежность. Я уехал в Саратов, где несколько месяцев работал тоже в жел.-дор. мастерских, а потом — в Петербург, из Петербурга на юг, с юга на Кавказ — в Баку.

Токарем я проработал с 16 до 22 лет. Баку — это последнее место, где я работал. С 18 лет во мне загнездился ревматизм и к 22 годам я уже был, как рабочий, никудышник: ревматизм страшный, хронический. К тому же еще с тех пор, еще с 18 лет, я был под негласным надзором полиции, а в 22 года он уже перешел в гласный: больной, неспособный к труду, я очутился на родине в Пензе, без права выезда на два года.

Тут ко мне и пришло серьезное решение попытать себя на литературе. Тяга к сочинительству во мне появилась с восьми лет: прятался в саду и сочинял стихи. Писал стихи и позже, писал и прозу (протаскивал начальство), которые читал рабочим.

Но всему этому я не придавал серьезного значения. Как я стал писать — об этом в «Прокрустовом ложе».

М. Сивачев начал с полуграмотных, бесформенных опытов, над которыми издевались веселые литераторы. Он работал много, упорно, его рассказы стали печататься, но в недрах редакций по небрежности погибала значительная часть произведений. Весь мучительный путь, пройденный писателем до появления «Прокрустово ложе» и рассказанный в этой книге, представляет первый самый трудный период литературной учебы и борьбы за признание. Последующие литературные успехи писателя говорят о несомненном движении вперед и прежде всего о том, что «Прокрустово ложе» — не принадлежит к числу лучших книг М. Сивачева, хотя эта книга сыграла определяющую роль в творческом развитии писателя.

«Прокрустово ложе» с его формой торопливой исповеди оказало значительное влияние на последующее творчество М. Сивачева вплоть до его последних произведений. Лучшие работы писателя: «В сумерках войны», «Бунт», «Юность», «Балаханы» характерны особым тоном интимной беседы с читателем, что является отличительной чертой первой книги, написанной залпом.

Рассмотрим эти произведения, являющиеся вехами на творческом пути писателя, на пути его движения от крайнего суб'ективного психологизма «Проскурово ложе» к психологизму реалистическому—повести «Балаханы».

«В сумерках войны» — записки 1915 года, печатавшиеся в «Вестнике Европы» в 1917 году, — это серьезный труд о деревне, какой она была в годы империалистической войны, труд, дающий чрезвычайно интересный материал о классовом расслоении, о социальных передвижках, о быте и психологии крестьянства военной эпохи. Привычка автора подвергать каждое явление психологическому анализу, подробному, иногда мелочному, в данном случае оказала ему (автору), да и читателю, серьезную услугу. «Записки» дают живую картину деревенской жизни, глубоко прощупывают перемены в сельском быту, происшедшие в военные годы. Написаны они в форме рассказа о пережитом,— излюбленная Сивачевым повествовательная форма.

Уже первые строки деревенских очерков вводят читателя в глубину бытовых перемен, показывают развитие детского труда, вызванное недостатком рабочих рук. Война поглотила лучших работников, перебросила всю трудовую «нагрузку» на плечи стариков, женщин и детей. Деревенский труд, в его новых формах, проходит основным мотивом через всю эту целостную сельскую поэму, которая открывается и заканчивается изображением детей, преждевременно созревающих и увядающих от непосильной работы. Вопрос о судьбах женщины-крестьянки, которую война нагрузила тяжелыми обязанностями, но в то же время повысила ее общественный вес и тем облегчила борьбу с бесправием, этот вопрос освещен в очерках яркими бытовыми сценками, рисующими рождение новой деревенской женщины, ее мужественное отстаивание себя в схватках с дикостью и темнотой. Вот какова была солдатка Аксинья, несмотря на восьмилетнюю службу в городе, не порвавшая связи с деревней, вернувшаяся к крестьянскому труду, первая в нем работница: «Затянутая в корсет, в зеленом шелковом платье, в лакированных ботинках и с дамскими серебряными часиками на груди,— она шла медленным самодовольным шагом, высоко вздернув голову, украшенную затейливой прической и прикрытую от солнца белым шелковым зонтиком. С довольно красивого лица этой бабы не сходила насмешливо-вызывающая улыбка — это был ее ответ всем тем из встречных, которые, судя по косым взглядам, видимо, очень не одобряли такого шика».

Усвоив внешность городской культуры, Аксинья не растеряла своих крепких трудовых навыков, любви к деревне; пестрый городской наряд — это символ ее самостоятельности, это — вызов старой грязной косной рабской деревне, с которой Аксинье приходится сталкиваться лицом к лицу. Деревенская темнота не прощает Аксинье ее независимости, самостоятельности, ее здоровых убеждений, чуждых старому быту. Аксинья,

действительно, бросает вызов рабству не только и не столько своим нарядом, сколько всем своим безупречным поведением и тем, что она лучшая работница. Аксинья не хочет «оглядываться» на деревенские авторитеты: бога, «старших», родителей и т. п., она говорит:

> «Ни к чему это! Вы вот по старинке-то, чтобы ни дна вам, ни покрышки, на господ больно уж много углядывались: пятки им чесали, горбы на них гнули, да жен своих да дочерей в постель им клали! А что за это выслужили? Плевать я на вашу старину хочу. И все вы, черти старые, которые про старину-то нам все уши прожужжали, — лиходеи вы народу, а не люди добрые!»

Не нужно забывать, что это говорится в 1915 году, в разгар войны, когда в крестьянстве только зарождались первые протесты против войны. Речи Аксиньи смелы, правдивы, она несет уже в себе все черты новой женщины, умеющей постоять за себя. Своему свекору, тупому старику Демиду, она дает весьма чувствительный отпор, когда он, ударив ее по лицу, пытается продолжать в том же духе. «Аксинья сильно пошатнулась, но в лице не изменилась: только ее глаза блеснули, как молнии, и раскрылись шире, как будто от удивления. А Демид уже вновь занес кулак и, метясь, как бы половчее нанести удар, скороговоркой бросил:

> — Лиходеи мы? А вот за это самое я научу тебя, пока что маленько, а хорошенько потом: — вожжей!.. вож...

Он не докончил. Жестким, хищным ударом ноги в живот, тем страшным по быстроте ударом, когда в первый момент не успеваешь сообразить, отчего один из двух сразившихся врагов уже валяется на земле, Аксинья сбила свекра с ног, и смотря, как он корчится от боли, как пытается что-то вымолвить, но ничего не может произнести, кроме «бу-бу-бу!» — сказала негромко, но резко, отчетливо: — Вот тебе и «бу-бу!» Я тебе не какая-нибудь шлея на манер твоей старухи. Будешь знать, как драться!»

Под стать Аксинье — интересный тип деревенского передовика, кузнец Алешка, будущий большевик, крепыш с квадратным подбородком, также восстающий против деревенского застоя, косности, лени и рабства. В нем есть такая же жестокость в отношении к своим землякам, как у Аксиньи, жестокость, порождаемая сознанием силы и правоты. Алешка беспощаден к отрицательным чертам русского характера, резко проявляющимся у его односельчан, он не признает никаких извинений, оправданий, или смягчающих обстоятельств для об'яснения язв деревни, особенно достается лени, разгильдяйству, мелкособственнической раздробленности, неспособности к дружной совместной работе. Алешка с восторгом вспоминает Петра Первого — «Вот кому бы бог дал тыщу лет жить. Вот это раб-ботник! Он бы за тыщу лет делов наворотил уйму: у него бы все эти лежебоки да курослепы заплясали не так». Сам прекрасный работник, мастер на все руки, Алешка любит труд, считает его основным благом жизни, источником освобождения для угнетенных. Алешка не долюбливает литературу, книжки у него не в почете. Дело для него прежде всего. Здесь Алешка даже перегибает палку настолько сильно, что называет книги презрительно «книжонки» и чтение их рассматривается, как пустое времяпрепровождение. Он говорит убежденно: «Дело, брат, не в этом. Дело в работе. Мало за нее руками держаться — ты в нее еще зубами вцепись. Книжки-то мы вот читаем, а насчет работы, что выдумали: работа, мол, не медведь, в лес не убежит. Дураки да лентяи это выдумали: чорт бы их не видал! Нет, ты работай, раб-ботай, возлюби работу больше отца и матери, вот тогда ты настоящий работник. И если будешь таким настоящим работником — остальное все дело десятое. Тебя гнут, гни и ты того, кто тебя гнет. Сила не берет — соединяйся с другим, с третьим, с пятым, с десятым —

глядишь, гнутчик-то и согнется: а ты его тогда и раздави». Алешка не задается вопросом, почему крестьяне не умеют работать, он обрушивается на их некультурность и говорит: «Куда ни посмотришь — лентяи и дураки, а если не дураки и не лентяи — так трусы. Вот на дураках, лентяях и трусах подлецы и едут». Алешка зачастую в своей резкости и жестокости упрощает решение вопроса о борьбе деревни за лучшую жизнь. Алешке 22 года, в городе у него своя кузница, не даром деревенские старики во время спора бросают упрек ему, что он — «не землероб, а купец», что, по слухам, на него работают в городе двадцать человек. Все данные у Алешки налицо для того, чтобы стать хозяйчиком, дальнейший путь его еще неясен, неизменный призыв и заключение всех его речей: работать надо, раб-ботать, — звучит как хозяйский окрик на нерадивых мужиков. Не случайно воспевает Алешка в своих речах не только труд, но и палку, он покрикивает на стариков: «Правду-то вы не заслужили, а палку заслужили. Мало вас господа да начальство били: надо было бить больше! Вам не нравится, что палка о двух концах? А мне очень нравится. Хорошо, что она о двух концах! И пора, давно пора взять эту палку в руки мужику. Взять и лупить: одним концом по недругу, а другим — по своему брату-мужику. За все: за лень, за пьянство, за слезы ваши, за причитанья: «ах, мол, нужда! Ах, мол, горе! Ах, мол, обиды терпим от всякого чорта-дьявола! Ах, мол, подняться нету никаких сил!» Здесь мы опять видим, что Алешка в основном прав, но правда его еще двоится. Тем и интересен этот тип крестьянского интеллигента, что он — этап на пути к законченному строителю новой деревни. Переходный тип Алешки вводит нас в социальную лабораторию, где сперва война формировала таких крепышей, призванных перестраивать быт, а затем революция заканчивала их самоопределение.

Автор «Сумерек» с опаской посматривает на своего героя и признается, что при взгляде на Алешку испывает «холодок», пробегающий по спине. Вот какими чертами обрисован Алешка, на которого автор смотрит: «и с уважением, и с изумлением, и со страхом»:

«Его широкий, квадратный подбородок говорил о неукротимой мощи, силе, энергии, зеленые глаза блестели, как у хищной птицы, но самое жесткое в выражении его лица было — это стиснутые, точно от сильнейшей ненависти, зубы. И эти стиснутые зубы у него были всегда — даже при работе, кроме тех моментов, когда он говорил.

А говорил он очень редко.

Весь, с головы до ног, он крепыш, словно высеченный из булыжника, и, казалось, что умом и сердцем такой же жестокий и холодный, как булыжник».

Тип сильного человека, нового человека на селе, носителя культуры, связанного с городом, но не оторвавшегося от деревни, болящего ее интересами, один из редких и любопытных в нашей литературе. Аксинья и Алешка являются такими, почти художественно выразительными, образами, родоначальниками строителей жизни, действующих в литературе революционных лет. Не случайно поэма о потрясенной войной деревне появилась в 1917 г., в начале революционного десятилетия.

«В сумерках войны» — это ценный художественный документ о деревне накануне революции. В нем запечатлены разнообразные типы мятущейся деревни. Кроме людей крепкой творческой складки, здесь зарисован непротивленец, брат Александр, и его полная противоположность—самогонщик Левонькин, наживающийся на спаивании крестьян, типичный — «скоробогач» военной эпохи, мечтающий о покупке «тюрьмо» (трюмо), о «роскошной» обстановке, какая только доступна его ограниченному воображению, едва ли не первый тип самогонщика в литературе, и — целый ряд других. Интересно даны споры крестьян о войне и типы вожаков двух «партий» — противников войны и сторонников воевать до конца. Максим Иваныч, осторожный рассудительный старик, выступающий против войны, высмеивающий надежды одолеть германцев «молодецким посвистом», с палкой в руках. Его противник Трофим считает, что надо «поднапрячься», понатужиться до последнего. Временами сторонник войны Трофим имеет успех у мужиков, но, судя по тому, как молодежь прислушивается к речам Максима Иваныча, к речам Алешки против старого быта, явственно обрисовывается рост крестьянского самосознания, выступают черты распада патриархальной идеологии. Даже глубокий старик Терентьич признает, что сила на стороне молодежи. Характерны советы Терентьича о том, как надо слушать крестьянские споры, своеобразную речь «брата-мужика», «лапотника», зерно истины прикрывающего шелухой брани. Он говорит: — « У нас так, когда мы разойдемся: пять слов пустых, матершинных, — их ты мимо ушей пропусти, а шестое-то слово ты лови: оно, кормилец, будет и-и какое дельное!» Типы стариков, Терентьича и Федора Савельича, споры стариков с Алешкой, сцены деревенского быта, все рисующее переломный момент в деревне, до времени покорно отдававшей свою силу войне, представляет интересный содержательный материал, живо рисующий эпоху. «В сумерках войны» в этом смысле имеет большое значение, искупающее недостатки этой работы; враждебность к городу в некоторых замечаниях автора, оборонческие настроения, склонность иногда рассматривать деревню как загадку в духе тютчевского — « у ней особенная стать». Мало освещено отношение крестьян к земле и к помещику, взгляд на барина выражен в рассказе мужика о помещице, сожалевшей, что мало васильков посадили мужики, не умеющие как следует «сажать» хлеб...

Мысль главного героя «Сумерек» Алешки о том, что палка власти должна бить «одним концом по недругу, а другим — по своему брату-мужику», получает дальнейшее развитие и законченное выражение в другом произведении из жизни деревни, в повести «Желтый Дьявол». Большевик Иван, фронтовик, поднявший деревню против кулаков, расправляется с кулачеством круто, порка и мордобой его излюбленные средства борьбы. Иван развивает даже своеобразную теорию насилия, он считает, что «необходимо людей бить». «Кого кулаком, кого палкой, кого и обстоятельствами, но бить всех необходимо. Бить честного — чтобы поделльнее был, бить вдесятеро жулика — чтобы честным стал». Теория у Ивана не расходится с практикой. Выросший в кулацкой семье, управляемой отцом деспотом, пройдя затем в денщиках школу смертного боя, Иван противопоставляет силе—силу и знает, что бороться надо упорно, что враг пощады не знает. Иван борется с кулаками их же средствами, олицетворяя собою стихию озлобления и ненависти, накопившейся в крестьянстве за века угнетения. Иван глубоко ненавидит рабскую покорность, насилия, оттого он убежден, что «революция должна бить направо и налево, чтобы мы поумнели». Нельзя согласиться с мнением, высказываемым некоторыми критиками, что Иван несет деревне только мордобой и в этом вся его мудрость. Он восстает против своего же отца, мироеда, богатея, победа над разоблаченным главарем кулаков революционизирует деревню. Иван один из первых деревенских революционеров, революционеров больше по инстинкту, нежели по сознанию, его примитивная, уродливая теория насилия выкована жестокими условиями существования и вполне достаточна, чтобы произвести первую вспашку в собственническом укладе до-октябрьского сельского быта. О сдвигах в старом быту, о распаде кулацкой семьи, о власти денег, о классовой борьбе в деревне в начале октября повествует «Желтый дьявол». Стиль повести местами сбивается на фельетон, натуралистические описания заостряют тему о злой силе собственнических инстинктов. Психологизму, лиризму писателя чужда грубость, в этом смысле «Желтый дьявол», при всей правдивости и жизненности повести, стоит особняком среди других произведений М. Сивачева. Натурализм «Желтого дьявола» таит в себе опасность, дарование писателя пострадало бы, если бы он пошел по этому пути. Дело в том, что автор, с его методом интимной беседы с читателем «по душам», погружением в психологические дебри самоанализа

и самонаблюдения, в «Желтом дьяволе» отступает на второй план и это неплохо, но поскольку же он присутствует, его заметное сочувствие действующим лицам повести отягчает ее натурализм. Когда читаем следующие строки — «Мужику Иван дал три здоровенных затрещины, выругал «болваном» и отпустил, кулаку несколькими жесткими, рассчитанными ударами разбил в кровь физиономию, наставил под глазами фонари и вынес решение» (а решение о том, чтобы водить кулака на аркане) — трудно отрешиться от впечатления, что автор разделяет методы Ивана по части скорого суда и молниеносной расправы, все описание сцены этого суда производит такое впечатление. Мужики и бабы радостно приветствуют появление Ивана. Он — «рядом коротких вопросов в три минуты выяснил все, что ему было нужно. А затем приступил к действиям, которые продолжались не более пяти минут». Нет спора, что в начале Октябрьской революции условия гражданской войны требовали быстрых и решительных действий, но трехминутная юстиция Ивана и пятиминутная экзекуция изображаются не как временная необходимость, а как универсальное средство спасения согласно формуле: «бить всех необходимо».

«Желтый дьявол» интересно сопоставить с одним из лучших рассказов Сивачева — «Бунт».

«Бунт» — рассказ о событиях на Екатеринославском Брянском заводе, происходившем тридцать лет тому назад, на заре рабочего движения, рассказ свободен от натуралистических крайностей «Желтого дьявола». Рабочий быт роднее и ближе автору, нежели жизнь деревни, писатель находит вдумчивые ноты и теплые тона красок для изображения труда и страданий рабочих и стихийного взрыва протеста против угнетения, последовавшего со стороны рабочей массы, выведенной из терпения издевательствами прислужников капитала. Бунт, сопровождавшийся погромами, пожарами, насилиями дает изобилие материала для натуралистических сцен, однако, автор их счастливо избежал. Чувство меры руководит им здесь. Типы: молодого революционера

Вити, старого рабочего Вересая, облик могучего молотобойца, фигура инженера Белоножкина, очерчены выразительно. В рассказе прочувствована мощь всей шестнадцатитысячной трудовой массы, ее труд, боль и первые неорганизованные попытки расправить мускулы и стряхнуть нависший гнет. Эта повесть о пробуждающемся пролетариате ценна, как хорошая иллюстрация к истории революционного движения в его начальный период.

Необходимо отметить ряд произведений, стоящих на творческом пути Михаила Сивачева в качестве важных вех, указывающих на разветвления, по которому идет развитие писателя, пробующего себя в разных литературных жанрах. Так, лирическая повесть «Юность» противоположна сюжетному авантюрному «Федору Быльникову». Крепко сбитые и насыщенные жизнью «Балаханы», быть-может, означают возвращение к психологизму в новой, обогащенной исканиями, реалистической форме.

«Юность» — повесть о любви и природе, о пробуждении двух юных существ, еще нетронутых жизнью. Инстинктивная сдержанность распускающейся девушки, чутко управляющей чувствами своего возлюбленного, детская чистота игр и лесных прогулок влюбленной пары—переданы психологически верно в форме лирических воспоминаний. Трагический конец повести, гибель девушки, подчеркивает лиризм рассказа, придавая ему характер поэмы в прозе. Не все здесь выдержано и удачно, в этом произведении, имеющем успех у молодежи. Лирический тон временами прерывается холодной рефлексией, рассудочными замечаниями о глазах «женщины, мечущей вызывающие молнии», что совсем не вяжется с представлением о 16-летней девушке — о «тайнах природы», или сентиментальными возгласами о щебечущих птичках. Если бы «Юность» была написана в форме дневника юноши, а не воспоминаний автора, повесть выиграла бы в целостности настроения, стиль был бы целиком оправдан. Жизненность темы, правдивость сцен и психологичеекого анализа обеспечивают

успехи бессюжетному рассказу, его сила в сочетании бытовых зарисовок с психической раскраской. Описания природы, сильно прочувствованные, не уступающие по выразительности стиховой речи, хорошо согласованы с юношескими переживаниями, протест против книжной сухости, в которую склонна впадать молодежь (молодняк всегда немного прямолинеен), следует зачислить в актив произведения.

«Федор Быльников» — приключенческий роман из эпохи гражданской войны, недурной опыт сюжетной разработки темы. Необыкновенные приключения слесаря, преодолевающего все препятствия в борьбе с контр-революцией, разыгрываются в бытовой обстановке, которую автор хорошо знает. Есть в романе и перегибы, напр., попытки представить Быльникова реформатором государственного аппарата. Пожалуй, это перегружает чрезмерными добродетелями героическую фигуру рыжего слесаря. К концу роман становится схематичным, что представляет неизбежный удел всех авантюрных романов с благополучным концом. В целом «Федор Быльников» интересен, как один из первых революционных приключенческих романов с живым сюжетом и обстоятельной бытовой канвой.

«Балаханы» — повесть о нефтяных промыслах — многогранная книга, волнующая своей эмоциональной насыщенностью. Газетное сообщение о поселковом строительстве на бакинских промыслах, о постройке города-парка, о канализации, электричестве, водопроводе — вызвало в памяти автора картину прежних промыслов тех дней, когда на них хозяйничали капиталисты. Хаос темной жизни, круто замешанной капиталом на крови, грязи, на хищнической эксплуатации разноплеменной рабочей массы, загнанной сюда крайней нуждой, когда некуда «податься», вот что представляли из себя промысла. Рабство азиатского быта переплеталось там с рабством капиталистическим. Тяжкие условия труда, жадность мелких хозяйчиков, страсть к наживе, мрак нищеты и забитости в рабочем быту — все эти стороны жизни на промыслах вскрыты глубоко, иногда подчеркнуты сопоставлением с такими картинами, напр., как приезд персидского шаха, или со сценкой, изображающей недовольство откормленного джентльмена, негодующего на невыносимую жару, которая заставляет его отказаться от выгодной службы и покинуть Баку. Запоминаются типы рабочих: Василия, Витьки, Козлова и Кубичева, в пекле тяжелого труда и угнетения сохранивших отзывчивость, человечность и волю к борьбе за лучшую жизнь. «Балаханы» — книга глубоко современная, приподнимая завесу над прошлым, она вводит читателя в творческую сущность наших дней, противопоставляя настоящее прошлому, заставляет почувствовать пафос строительства. В книге бьется нерв великой эпохи.

Писательский путь Михаила Сивачева извилист, неровен, сложен. Линия жизни и линия литературного творчества тесно переплетаются, пересекаются, иногда сливаются неразрывно. Личная судьба писателя временами неотделима от его произведений, она врывается в литературную форму, разрушая ее, кричит о страданиях, болях, напряжениях. Пролетарский одиночка, выступивший на литературном фронте с единственным оружием — волей к жизни и творчеству, прошел каменистую дорогу, но, преоделев все трудности, овладел изобразительными средствами, от бесформенного исступленного крика перешел к литературным формам выражения радостей и болей класса, заставившего его говорить. Путь под'емов и падений, иллюзий и разочарований, ошибок и противоречий, редкого трудолюбия, большой настойчивой работы и успехов, благодаря своей кровной связи с глубиной трудового быта, открывает неожиданные стороны и углы жизни, распо ложенные далеко от поверхности явлений. Из таких закоулков психологических, и бытовых виднее недра капиталистического пекла, огни которого так хорошо освещают зубчатку классовой машины.

ПАВЕЛ НИЗОВОЙ.

I.

Низовой Павел.

Павел Низовой — любопытный и оригинальный писатель, весь в исканиях, в напряженном внутреннем движении, — смутные стремления и порывы, как побеги дикого винограда, причудливо одевают узорной листвой творческое «я» художника. Иногда явственно в его писаниях слышится голос Кнута Гамсуна. Такова книга настроений и сильного чувства природы — «Язычники». В сущности бесполезно было бы искать в ней сюжета. Горная тайга, таежная ночь, жуткая и радостная природа во всей своей нетронутости, девственной щедрости, гимн первобытной жизни любви — вот содержание книги.

«В девственной долине, в одиночестве гор слышится звонкий трубный звук, повторяемый эхом. олень призывает на битву соперника своей любви. И тот, заслышав звук, бежит, может быть, на последний смертный бой». Здесь сила и слабость Низового. Он остро, пантеистически чувствует свое родство со всеми проявлениями живой материи в неисчерпаемом богатстве органических форм растительного и животного миров. Но, сливаясь с окружающим его миром, художник, обуреваемый пафосом жизни, ощущением своего родства с космосом, теряет чувство меры, он хочет «воскурить фимиам», «воспеть в священном псалме... двух прозрачнокрылых стрекоз», «крикнуть человечеству, чтобы оно служило обедню» зачатию, наконец, даже построить «алтарь». «Мистическая» тишина, «сокровенные тайны», «непостижимая тайна вечно-женственного»— пестрят и калечат лучшие страницы повести о языческой жизни—«душа, воспринявшая окружающую тишину и величие, молится», но в этих молитвах часто очень мало языческого. И все же несмотря на эти существенные недостатки формы, космические стихотворения в прозе, лирические отступления, разжижающие стиль, Низовой умеет по своему и во всяком случае глубже, целомудреннее Гамсуна, без индивидуалистических вывертов, подойти к природе и любви.

> — «Знаешь ли ты, что такое женщина. Это родник в знойной степи жизни. Подходи и черпай пригоршнями бодрую влагу или припади к ней лицом своим. Утомлен ли ты большим переходом или в тебе еще много огня и силы, — одинаково будет сладостна живоносная влага. Видишь, ты отразился в нем. Красивый ли ты или уродливый, злой или добрый — не скроешь — весь ты отразился. Не замути источника нечистыми руками»...

Сила и преимущество художника в том, что он не сосредоточивается исключительно на индивидуалистических переживаниях своего героя, в гимн языческих чувствований природы узорно вплетаются картины первобытной жизни алтайцев, их повседневного существования, праздничных жертвоприношений и молений божеству.

> «Сало в нем белизной подобно облаку.
> Грива и хвост у него в сажень».

Порой стиль Низового достигает скульптурной четкости, свежей ясности, тогда его мысль прозрачна и светла, полна до краев глубоким чувствованием природы.

> «Опять все немо, но чувствуется, что каждая пядь земли таит жизнь, мудрую, великую, недоступную для моего зрения, для моего слуха»...
>
> «Я задремал, а когда открыл глаза, мертвые деревья неслышно выплывали из вязкого мрака. За оградой стволов небо начинало светлеть, над синей поляной слабо вспыхивала розовая, расплывчатая полоска, робко зажигавшая дальний конец озерка».

Низовой умеет передать радость жизни: «жизнь несет любовь и радость», «жизнь необычайно прекрасна и ароматна», в поэзии грядущего художник предчувствует радость, на горных вершинах ему «дышится свободно и радостно», он взбирается на откосы в «радостном возбуждении», героиня книги «язычница» насыщена хмелем жизни, в ней «солнечность и радость». И художник не только рассказывает о радости, он умеет ее показать и эмоционально воздействовать на читателя.

> «Попрежнему было тихо. Но предутренняя тишина была радостной, возбуждающей.
>
> Внезапно раздалось звучное, потрясшее весь лес, — будто кто затрубил в большую серебряную трубу. В первый момент мне даже подумалось, что это дух гор будит природу, зовет всех больших и малых обитателей тайги к дневному радостному труду».
>
> (Подчеркнуто нами. Г. Я.).

Надо с'уметь отбросить «храм души», «фимиам», блуждание мысли в межпланетные пространства (стр. 101. «Язычники»), пройти мимо лирических и космических провалов в произведениях Низового, чтобы почувствовать, воспринять основную мысль его творчества, горячие тона его живописи,

> «Воздух чист и немного прохладен. Вдыхая его, обновляюсь, крепну телом и духом, проникаюсь ясною, радостною мудростью природы».

II.

Не легок путь к ясной мудрости и радости природы, темные тени реакции после революции 1905 года призрачно мелькают перед взором писателя и надолго вносят в его творчество настроения тоски, неясных, смутных чувствований, прежде чем победит здоровое ощущение жизни и художнический горн переплавит все сомнения и тревоги. «Грусть идет большая, все заполняющая, от этих сжатых бугристых полей, вздувшихся большими голыми животами» («Новь»)... «сердце мое давит безумная тоска»... «люблю я вас, голубые, задумчивые дали, ласково, матерински шепущая горная тайга. Но сердце болит об ином». И среди горных вершин художнику чудится как хлещет «кровавая жизнь» далеко за каменными хребтами. «Перекинуться бы туда со всей своей бессильной тоской, с любовью и гнетом своими». И «необ'емлемая, неизмеримая» мысль чинит художнику «боль и тоску». («Золотое озеро»).

В предисловии к большой неопубликованной повести «Пути духа моего», обращаясь к редакторам и цензорам с предупреждением, что эти строки «напечатанию не подлежат», П. Низовой, между прочим, говорит следующее: «Духовный путь большинства интеллигенции и всего крестьянства от истоков до наших дней лежал через жуткие топи мистики и предрассудков, через пустыню неосознанной тоски и томления, через духовные взлеты и падения, через надежды и отчаяния». Очевидно, писатель шел тем же путем, потому что и повесть о революции духа и рассказы «Звериным следом», «Золотое озеро», «Крыло птицы», повесть «Черноземье» дают различные моменты этого пути и его заключительный аккорд: приход героев к революции и участие в ней. Но прежде чем П. Низовой пришел к революции и постиг радость жизни ради жизни, понял мудрость природы и смысл существования всего, что живет, чтобы жить, ибо другого смысла у материального бытия нет и не может быть, он прошел через чувство тоски и одиночества, затем через мощное ощущение своего родства с космосом, со всем, что живет и славит жизнь. Тоска художника не была беспредметной «птичьей», звериной «тоской бытия»; вот тени шестерых казненных крестьянским самосудом («Шесть»); вот расстреливают пленников революции после декабрьских боев 1905 г. («Тени»); вот уже в дни октябрьской революции немецкий полковник избивает, а затем расстреливает матроса, коменданта станции. Тени старого мира дикой вереницей пробегают сквозь творчество П. Низового, тревожат его, не дают ему успокоиться, не позволяют застыть его художнической совести. Особенно внимательно присматривается художник к тем углам жизни, где черными пятнами гнездятся монашеские клобуки и рясы. Этому миру и процессу освобождения религиозного человека от цепких пут и липких обманов фальшивой монастырской жизни посвящена повесть, о которой мы говорили выше — «Пути духа моего».

III.

«Напечатанию не подлежит» — едва ли представляется необходимой эта оговорка в предисловии к повести «Пути духа моего». Экскурсия по дебрям мистики с благополучным окончанием, преодоление монастырского наркоза, первое время казавшегося «страждущей душе» «целительным елеем», художественное изображение монашеского прозябания, с его внутренней гнилью, прикрытой лицемерием и ханжеством обрядности, — все это без нарочитого подчеркивания очень полезно для русского читателя, особенно для того читателя, который воспитывался на картинках Нестерова, Васнецова, Юона. «Малиновый звон» монастыря, с их историческим ореолом, Лиза из «Дворянского гнезда» Тургенева, русская история Ключевского, монастырские кладбища с целым сонмом литературных и общественных покойников оставили прочный след в развитии русской культуры. П. Низовой в «Путях духа моего» делает попытку дать художественный показ преодоления религиозного сознания, не выходя из монастырских рамок, пробует писать на нестеровском фоне картину прояснения мысли. «Утомлен я, устал, отдохну теперь. Давно душа моя нуждается в отдыхе», такими мечтаниями героя начинается повесть о «путях духа». И первое время герою повести кажется, что он обрел покой, монастырская жизнь с ее размерным укладом, своей внешней, показной стороной захватывает и увлекает «страждущую душу». «Унывный монастырский звон», чинная трапеза «братии», ранняя заутреня, торжественная медлительная праздничная обедня принимаются героем повести за чистую монету, представляются выражением, формой какого-то огромного содержания. «Сухие голоса иноков кротки и проникновенны; в них целомудрие и покой обретшей себя души», так думалось Стефану в начале пути его «духа». Но очень скоро мертвая жизнь, застывшая, однообразная, начинает тяготить Стефана, ему становится тоскливо и покой уходит от него. Сперва томление, тоска, робкий неосознанный протест, а затем уже и бунт вспыхивает в душе спасающегося от мира. «Гудит монастырский колокол. Он — лжет. О покое, о смирении говорит он»... «Лжет он. Лжет своим унывным, заползающим в душу звоном». Сразу же резко меняется картина, вместо «благочестивых отцов», кротких иноков, выступают уродливые тени, обитатели монастыря в их настоящем виде.

«Кротки, неторопливо движутся от храма черные тени в мантиях и клобуках, перебирают пальцами черные четки. Это идут человеческие страсти: стяжание, прелюбодеяние, клевета, злоба, облеченные в иноческие одежды. Вот разбрелись они по кельям в одиночестве питать свои чувства»...

В чинной пляске черных теней выделяется фигура монастырского работника Ивана, знающего цену «святым отцам», «все они святоши», говорит он о них, но, повидимому без злобы, себя он считает «блажным», аккуратно работает и обстоятельно с монахами выпивает. Смятение души и антирелигиозный бунт медленно прозревающего человека П. Низовой передает путем параллельного изображения жизни попа Фоки и целым рядом вводных картин. Опять мелькают тени людей, духовно изуродованные религией, но уже, так сказать, светского типа. Среди них Кирилл, страдающий мазохизмом, приказывающий своей жене истязать его до крови, представляет иллюстрацию к теории Фрейда, так же, как и «милый человек» пристав, садист, у которого целыми чесами грмел грамофон, чтобы не было слышно, как подследственных порют. В борьбе с сомнениями, одолевающими его, изверившийся «святой отец» ищет помощи у других «святых отцов», у старцев, живущих в монастыре своей обособленной жизнью. Но и здесь Стефан не находит поддержки и желаемого утешения, потому что лучший из старцев плотник Петр, строящий в диких горах ненужную никому мельницу, мечтает о возвращении в город. Все же не легко сдается неверию начинающий безбожник, любовь к природе, ее красоты и богатства часто отождествляются им с божеством, постепенно медленно приходит он, наконец, к мысли, что Будда, Христос и Магомет «из человеческой души». Основная мысль автора и героя повести: «Душа человеческая тоскует — вот в этом все». К сожалению, ни автор, ни герой не задаются вопросом, чем определяется содержание «души» человеческой и ее тоски, оттого копание Стефана в себе, его тоска «по дням далекой тоски», расплывчатое и туманное самоковыряние бледнеют по сравнению с здоровыми мечтами монастырского работника Ивана, золотоискателя, не оставляющего мысли отправиться в поиски за золотом. На вопрос, зачем ему золото, Иван строго и уверенно об'ясняет, что на приобретенной за золото земле он развел бы образцовое хозяйство. «Я бы сделал все это и потом разослал по России, по селам и деревням гонцов: приезжайте мужики и учитесь, как вести хозяйство: семян дал бы для развода. А то разве крестьянство у нас? Горе одно. Не знают, не умеют, а научиться не у кого»... Иван «блажной», «мужик Камаринский», как он себя называет, в сущности единственный живой человек среди ходячих трупов, а поп Фока — он же Стефан, ясно выраженный невротик, подходящий пациент для клиники Фрейда, временами даже скучен по сравнению с Иваном. Фока — Стефан со своей космической и путями, где пестрят религиозные ухабы и срывы в половую разнузданность с уголовщиной, витает в каком-то тумане, «книга сокровенная» его излияний нуждается в значительных сокращениях, от них выиграли бы и герой и автор. О таких открытиях Фоки — как, напр., «бессмертие мыслимо только через любовь», гораздо лучше прочитать у Бельше или Рубакина, а еще лучше у Завадовского. И когда автор после длинного путешествия по лабиринтам психики своего героя-невротика наконец подходит к сцене с архиереем, последняя не представляется убедительной. В общем, многое искупает заключительная глава повести: гимн весне и пробужденному к жизни человеческому сознанию, победившему одолевавшие его черные тени древней тьмы. С плотовщиками плывет по широкой реке новый человек, как бы выздоровевший после тяжелой болезни, и совершенно по иному, по-новому он воспринимает жизнь.

> «Все мы еще юны, кипят в нас весенние ключи. Чудится: нет здесь Иванов, Петров, Семенов— есть только один со множеством рук, ног, голов, но одною волею и одним сердцем. Я тоже в них и они во мне тоже. Чувствую, как моя воля впереди намечает путь и командует, и как мои руки ворочают огромными веслами: справа, слева, позади». «Иду к новому земному раю путем новым».

Тема книги о «Путях духа», очевидно, очень близка писателю, давшему в ее разработке простор своим чувствованиям в ущерб изобразительности и художественной конкретности. Тем не менее, при всей своей разбросанности и перегруженности лирикой «высокой материи», повесть «Пути духа» представляет глубокий по замыслу ценный документ эпохи великих исканий и душевных сдвигов.

IV.

Антирелигиозная поэма, художественная панорама дебрей сознания, задурманенного первобытными верованиями, совмещает в себе — в хаотической форме и нагромождениях психологических и лирических — все достоинства и недостатки дарования. П. Низового. Повесть «Пути духа» ясно показывает, что сила художника совсем не в золотоискательстве психологизма, не в космическом и лирическом воздухоплавании. Лучшие места повести в четком языке Ивана, в словах и действиях людей. Когда художник стоит на грешной земле обеими ногами, его голос наливается силой, приобретает уверенность и крепость металла. Блуждания же в шахтах психологизма и надземные парения ломают сюжет, а последний пока не представляет сильной стороны писателя. Наиболее цельные и законченные работы П. Низового «Черноземье» и «Митякино» подтверждают это полностью. В «Черноземье» крепнет сюжет, хотя ткань его местами все еще расползается, стиль начинает звенеть более чистыми и прозрачными тонами. Деревня как она есть и в последние предгрозовые дни империалистической войны и в революции. Крестьянство все еще покорно, но уже с надрывом и затаенной злобой поставляет пушечное мясо к очередному набору, кулаки нагуливают жир, живые обрубки возвращаются с фронта не на радость своим семьям. Тяжко тянется трудовая крестьянская лямка. «Дни мутные и вязкие— комья речной, зеленой глины. Вязнет, мутнеет душа»... В густую мутную деревенскую жизнь проникают слухи о неудачах на фронте, о царице-немке, продавшей Россию немцам, смутно бродит в темных мужицких головах тоска по правде и земле. «Правды никакой не стало». «А без правды человеку нельзя». И когда в городах вспыхивает революция, деревня с облегчением встречает падение старого порядка, но пассивной, неорганизованной еще остается очень долго, не зная, как перейти к революционному делу. Когда в деревне узнали о революции в городе, «Григорий Спирин предложил-было тоже сделать красные флаги, но не нашли кумачу, не знали и песен подходящих». Медленно просыпается деревня от векового сна, первые шаги ее робки и неуверенны, но первые победы достаются легко, после того как революция победила в городах. Крестьяне долгое время спустя после переворота принимаются за местного урядника и делают открытие, что он «хоть и начальство, а такой дохлый, что не стоит и волынку тянуть». Этот первый период медлительного пробуждения крестьянства, прихода к власти кулаков и эсеров красочно отражен в повести «Черноземье». Вот, завидуя лаврам своего сына-эсера Федот заявляет: «жертвую вам народный дом». На торжественном деревенском банкете, устроенном «благодетелем», по этому случаю говорят речи: поп, уездный комиссар, ветеринарный врач, межевой техник. За выпивкой гости ведут интеллигентский разговор о душе мужика, и эсеру Никандру кажется, что он один только знает деревню, не ошибается в ней «по колена он стоит в родной земле». Но скоро Никадр убеждается в своей ошибке, мужицкое терпение лопается от меньшевистско-эсеровской канители, и стихийным порывом деревня сокрушает помещичью власть, захватывая усадьбы. И когда из игрушечных изб «выплеснулась гневная волна», дядя Никандра говорил с раздумкой, вздыхал и будто радовался:

— «Метет. Да-а... метет... Крепка мужицкая метла, Охо-хо... Вот точно навоз из сеней, что на ногах натаскали... Дела-а»... Нить событий ускользает из рук революционного мещанства, представители меньшевистско-эстеровской власти чувствуют свое бессилие перед хаотической и разрушительной работой мужицкой метлы. Комиссар Попов собирает «революционную знать»

города, делает попытку организовать отпор октябрьской войне, которая «затопила десятки городов, все ширилась, нарастала, становилась грознее». Но все эти попытки обречены на неудачу, и разгул мужицкой метлы и голод городов не могут помешать победе Октября. Основное достоинство этой работы П. Низового в том, что он сумел показать, как скука и тоска обывательщины, отчаяние озлобленного мещанства, стихия мужицкого бунта, дикости и темноты, не смогли стать серьезным препятствием на пути революционного процесса. Революция шла победно, как организованная сила, призванная преодолеть стихию пробужденных к исторической жизни трудовых классов и влить их неизжитые запасы творческой теории в русло великого строительства. Писатель хорошо чувствует тоску и скуку, идиотизм деревенской жизни (Энгельс), но еще ярче и любовнее он передает природу и трудовой быт крестьянства.

> «Грудью неохватной, чающей радостного, дышали поля. От земли поднимался пар. Полосы вспаханного сочного суглинка были похожи на разрезанный, неостывший хлеб. Приветливо, радостно зеленели первые побеги трав на узких межах и опашках».

Художник ощущает, инстинктивно, творчески, художнически чует, что в деревне заложены богатые, исторически скопившиеся силы, что звериное, жестокое лицо крестьянства — это временная историческая гримаса, отголосок и печать барских дел на духовном облике крестьянина. Когда Никандр пытается сдержать мужицкую массу, надвигавшуюся на княжескую усадьбу, безымянная старуха из толпы говорит народному радетелю:

> — «А ну-ка, заступник-хранитель, ответить мне:
> Кто барский сад садил? Кто грядочки полол,

> яблонки поливал? Она смотрела на него с вековой ненавистью в холодных, бесцветных глазах»...
>
> «Помолчала немного. Колола полинявшими глазами, жевала беззубой челюстью. Нагнулась и потрепала себя пониже поясницы. — Вот, только она знает, сколько приняла княжеских батогов и плетей».

В «Черноземье» деревня встает во весь свой рост, какой она была в дни Октября; от разгрома винного склада и погрома на базаре до цветистых осколков старинной обрядности развертывается живопись П. Низового. Здоровое ощущение пульса жизни основной тон повести и радость бытия лучше всего удается художнику.

> «Ехали от венца, наполняли пенистым заливным звоном влажные поля.
>
> Звенели: хрустальная синь, шелковые озими, одинокая старая сосна на бугре. В лентах алых, желтых и зеленых катила через поле весна. В правой руке у ней сотни колокольцов, в левой—сотни певучих бубенцов. Сеяла пригоршнями молодой, ядреный смех, радость хмельную, беспредметную».

V.

Последняя работа писателя повесть «Митякино» говорит за то, что мастерство его совершенствуется и художник справляется с такими трудными темами — как быт новой деревни. Мозаика сюжета здесь не только у места, но становится методом. Небольшие главы повести представляют как бы самостоятельные рассказы, об’единенные общностью места, времени и присутствием одних и тех же действующих лиц. Сцены-рассказы насыщены жизнью, это ряд свежих, ярких пастелей, крепко связанных единой идеей, но если этот метод заострить, сжать главы, кристаллизовать то огромное содержание, какое бьет в них через край, мы получили бы новый оригинальный род художественой прозы, сюжетной мозаики. Вот именно по такому пути было бы естественно пойти писателю в «Путях Духа» и литература приобрела бы Врубеля художественной прозы. Бережное отношение к слову, отсутствие даже намека на игру звуковой внешностью слова отличает П. Низового от Бабеля. Тугая хватка Бабеля, бульдожья цепкость его мозаического стиля грешит иногда увлечением своеобразной витиеватостью футуристического забияки, которому, по совести говоря, наплевать и на литературу и на читателя. От этого терпкого привкуса суб’ективизма вещи Низового свободны, его стиль силен ясностью и простотой. Вон инвалид Кузьма.

> «Кузьма неожиданно повернул налево, и правая нога закинулась циркулем. Под окном кто-то высморкался и сказал:
>
> — Идет Кузьма Цапля».

Содержание небольшой повести охватывает значительный круг вопросов из жизни современной деревни. П. Низовой подходит к ним как-то сразу и все эти острые и волнующие темы умещаются в поле его творческого зрения не толпясь и не толкая друг-дружку. Картины быта включаются друг в друга, как звенья одной цепи трудовых дней новой деревни, несомненно идущей вперед. Доживающие свой век старики, цепкие кулаки, с их живучестью и страстью к собственности (Игнат Петрович), с другой стороны, молодежь, споры о многополье и тракторах, сельское хозяйство «по книжкам», новые формы труда и любви. Вот как сопоставляет художник старые и новые способы хозяйства. «У Кузьмы в саду десятки гряд, и все ровные, по шнурку, все подчищены, выполоты: у яблоней стволы вымазаны известкой, под вишнями колышки поставлены. Вскипел Силантий. «Сдалось им, чертям, по книжкам садить... В большевистскую веру метит»... У самого Силантия пасека из «старых-престарых, мозглявых колод-ульев».

Иван напряженно работает, чтобы дать образование своей сестре, он смотрит трезво на все окружающее, но не замыкается в своем кругу, принимает участие в мирской жизни, замышляет осушить Митякинскую топь. В эту трезвую, сосредоточенную на труде жизнь, врывается любовь девушки из города. «Иван никак не мог ранее представить, что это огромное может произойти так свободно, без надрыва, без слов». «Пришла она и ушла — непонятно просто, но оставила огромное, радостное, которое долго не изжить». Не так легко проходит любовь для девушки. П. Низовой чутко касается оборотной стороны медали любовных отношений, не связанных никакими обязательствами. Тяжело переживает свое увлечение Анна, а ее сверстница Аниска расплачивается ценою кустарного аборта, произведенного при помощи веретена. Так во всех областях жизни новые отношения создаются ценою жертв, иного пути нет при движении вперед. Главное действующее лицо повести Иван говорит о деревенской жизни: «Мы должны вылезти из этого болота»... «Видел всяких людей, всякую жизнь. Видел и слышал много хорошего и скверного, и пришел к одному: надо перестраивать нашу мужицкую жизнь». Необходимость итти по новому пути чувствует даже поп: «противно это, мерзко. Кончить надо... Брошу все, уйду. Поступлю в кооператив», так мечтает он под влиянием насмешек Ивана. Борьба старого и нового поколения за лучшие формы хозяйства, споры об электрическом плуге и кормовой свекле, из состязаний и соперничества отдельных хозяев вырастают в факт большого общественного значения и становятся в центре внимания крестьян, собирающихся в Совете.

> «В праздник, кому и не нужно, лезут в Совет: словом обменяться, поразузнать насчет новостей, послушать газетку... Двери одна с другой перекликаются. Секретарша отмахивается от дыма».

Здесь же выдается командировка босому гражданину, направляющемуся в город учиться «на доктора».

Но вот в газетке кто-то прочел слово «продналог» и разом забыты все другие вопросы и споры. Такова современная деревня, идущая вперед все более организованным путем; старое медленно сдается, но все же сдается и уходит в небытие, уступая дорогу творцам новой жизни. Усилия молодого поколения сливаются в общее русло советского строительства, кристаллизуется в труде и борьбе со старым бытом — новый быт. Митякинская топь символизирует болото старого деревенского уклада, мужики осушают топь, этим бодрым аккордом заканчивается повесть.

«Митякино» — цельная, крепко сколоченная поэма о новой деревне, оптимизм ее органический, не натасканный, а естественно вытекающий из потока картин и образов, схваченных художником в процессе изучения современности. Свежесть и бодрость этого произведения воозбуждают основательные надежды на дальнейший расцвет оригинального и своеобразного дарования П. Низового.

КОНСТАНТИН ФЕДИН.

Нельзя сказать, чтобы Константину Федину повезло у нашей критики. Критика встретила писателя холодно, в то время как многочисленные прозаики различных типов под грохот критических барабанов рассаживались в первых рядах литературы,—махали критикам кожаной курткой, заливались молодецким посвистом диких степей, или обращали на себя внимание менее поэтическими средствами; при чем во всем этом «комедийном действии» было очень мало художественной культуры. Конст. Федин интересен тем, что он культурный художник, сквозь прозрачный кристалл его творческой индивидуальности, выграненной тонким резцом, видны ясно черты смущенного противоречиями жизни мировоззрения. Мироотношение К. Федина затемнено замятинской безыдейностью, но стиль его прозрачен светом родниковой воды, художник не играет с читателем в прятки за бумажными ширмами.

Федин К.

Сложностью, пестротой противоречий, разнообразием красок наша эпоха создает в литературе по своему образу и подобию многочисленные художественные формы и различные писательские типы. Что сильнее всего определяет особенности литературных произведений и писательских типов — так это критическое

начало эпохи. Стоя лицом к лицу перед процессом распада старого уклада жизни, одни писатели пробуют только отражать действительность, не пытаясь разобраться в сложности явлений. Это — наиболее распространенный тип. Другие, видя, как все подвергается переоценке, возводят в принцип беспринципность (Эренбург). Но есть писатели более вдумчивые, для них фотографирование бытовых сценок — это уже пройденная ступень, а легкость веселой философии им чужда. К таким писателям с более глубоким подходом в жизни, ищущим, еще не вполне нашедшим себя, принадлежит Константин Федин. В его росте не все гладко и ровно... Иногда после серьезного успеха он делает шаг назад, например, в рассказе «Бочки», в котором чего-то не хватает, несмотря на отчетливость рисунка. Также в рассказе «Суук-Су» более выразительном и свежем, недостает того последнего удара кисти, от которого оживает картина, заключительного нажима педали необходимого для того, чтобы бытовые сценки зазвучали подлинной музыкой гор, заиграли бы всеми красками солнечного юга. Конст. Федин не переигрывает, не прибегает к крику, не делает резких мазков, скорее, его можно упрекнуть в том, что он понижает голос более, чем следует.

Стоит оглянуться на весь путь, пройденный писателем, чтобы признать отсутствие резких и крупных неровностей в развитии дарования. От изображения быта художник идет к уверенному мастерству, без неряшливостей в работе и срывов, он идет медленно, неторопливо.

Книга рассказов «Пустырь» (1923 г.) несет на себе печать серьезного искусства, углубленной работы, художнических исканий и порывов. Переход от бытоизобразительства к новому реализму чувствуется все определеннее в каждом последующем произведении. Повесть «Анна Тимофеевна», задающая тон книге, всеми корнями уходит в быт, но в живописи действующих лиц, их немногочисленности, их типичности, есть сила выразительности, убедительность художественного показа. Писатель уже приподнимается над действительностью, пустырь быта, поросший человеческим бурьяном, чертополохом, оживает под кистью художника. Жизненный путь жены «развеселейшего соборного псаломщика» — это тема все о том же неувядающем зоологическом «уездном». На пустыре обывательской дикости впустую растрачивается огромная энергия, душевная сила и чистота Анны Тимофеевны. Основные деятели повести — пьяный псаломщик Роман Яковлев, Антон Иванович, Володя и Анна Тимофеевна выписаны с академической законченностью.. Человеческое гнилье — тема, которая и в дальнейшем привлекает внимание писателя. И надо заметить, что самыми живыми фигурами, законченными и выразительными являются в повести наиболее гнилые, безнадежно дрянные — опустившийся инженер-путеец, Антон Иванович, первая «любовь» Анны Тимофеевны и его достойный отпрыск Володя. Менее убедителен, несмотря на всю свою типичность, «потомственный» алкоголик Роман Яковлев. Это очень распространенный в нашей бытовой беллетристике тип. Слишком старательно он рекомендует себя читателю: «Древо моего рода прочно. Понял? Можно сказать — ге-не-о-ло-гия! Вот. Знаешь, что такое генеология? У меня дед Роман — поп, алкоголик. Отец Роман — поп, алкоголик. Я теперь — тоже Роман тоже алкоголик». Естественно, что его потомство вконец вырождается. Слабоумная Оленька — источник страданий Анны Тимофеевны. После смерти Романа Яковлева и бедствий с больной дочерью Анна Тимофеевна свою жизнь без остатка отдает двум гнусным бездельникам. В повести есть место, где символическая сценка из детских лет Анны Тимофеевны вскрывает основную идею, вложенную автором в тип женщины-страдалицы.

> «По пыльной дороге чернобородый мужик тащит на веревочном аркане маленькую шершавую собачонку. Собачонка из всей силы поджимает под себя дрожащий хвост, перебирает часто-

> часто лапами (кажется, что она бежит назад), костяной дробью мелких зубов колет пустую тишину улицы. А чернобородый грузно передвигает по пыли тяжелые сапоги, волоча собачонку к телеге с клеткой, скучный и злой. В клетке жмутся взлохмаченные разномастные морды и заслоняет их другой мужик, такой же скучный и злой, с арканом и кнутом в руке.
>
> У Нюрки стучат зубы, как у собачонки, слезы арканом душат ее горло, она топает по земле ногами, точно подсобляя собачонке упираться, и в ознобе, без памяти кричит мужикам:
>
> — Дураки, дураки, дураки, дураки!
>
> Сквозь слезы не рассмотрела Нюрка, кто подошел к ней и жестко спросил:
>
> — Твой, что-ль, щенок-от?
>
> — Не-т, — говорит Нюрка.
>
> — Чево-ж скулишь-то?
>
> — Жа-алка-а!
>
> — Мало что жалко, — становясь чуть слышным, произносит голос, — на каждое жалко не наплачешься...».

Так Анну Тимофеевну жизнь тащит на аркане жалости по камням бедствий сквозь пустырь уездного быта.

Большой запас внутренней силы Анна Тимофеевна изливает на безнадежный человеческий материал и, до конца исчерпав себя, погибает. Такова сущность повести. Бытовая картина с героиней, несколько иконописного характера, показывает, что пределы художественного отражения без анализа сущности явлений, очень ограничены. Константин Федин в повести «Анна Тимофеевна» до конца использовал описательный метод, подобно ученому, точно описав некоторые виды уездного чертополоха. Общественная же анатомия этих растений, их история, законы сцепления сил, породившие описанные факты, это осталось вне поля зрения художника. Да они и не привлекали писателя, он хотел дать ряд фактов и явлений в их законченности. Но удовлетвориться описательной манерой, конечно, не смог. После рассказов, литературно-художественных проб пера и упражнений, писатель дает большое полотно — роман «Города и годы».

Среди рассказов Федина большим мастерством выделяется один, где изображена казнь и дан тип палача Савела Семеныча, славящегося хладнокровием в своей позорной «работе» («Рассказ об одном утре»). Тема о человеческом гниилье нашла себе, пожалуй, наиболее законченное выражение в образе мелочного Порфирия Максимыча («Конец мира»), с его необыкновенной бухгалтерией.

И в центре эпопеи о революционных городах в романе «Города и годы» лежит некая история шатаний, неустойчивости, человеческой дряблости. От того, что события героических городов взяты по отношению к теме о лишнем человеке в революции, весь роман приобретает особую окраску. У Андрея Старцова знаменательное имя — оно характеризует его старчески вялую волю и двойственность натуры. С первых же страниц романа Андрей определяет своего друга, полную противоположность себе, такими словами: «Курт — настоящий человек». С этого момента читатель уже вводится в суть дела и знает, что Андрей отрицательный герой, «не настоящий человек». Он действительно такой, почти безликое собирательное имя для мягкости и раздвоенности. Критика упрекала автора романа «Города и годы» за неудачный выбор героя. Но следует признать, что оригинальный разрез событий в свете истории Андрея Старцова дал автору известные преимущества, прежде всего, возможность широкого охвата материала. Действие переносится из России в Германию, из революционных лет в эпоху мировой войны, из столицы в глушь. Роман Андрея Старцова связывает пересекающиеся плоскости событий и орбиты движений, при чем личная драма Андрея крепко увязана с сущностью развертывающейся классовой войны. Сложная композиция эпопеи также вызывала сомнения критиков, особенно кольцевая форма ее. Первая глава, «глава о годе, которым завершен роман» как бы начинает роман «с конца», заключение — «глава о девятьсот двадцатом» возвращает читателя к началу. Этот сомкнутый круг и движение романа по двум основным руслам времени (годы войны двух классов) и пространства (Россия и Германия) придают его форме вид знака бесконечности, змеи, которая ловит свой хвост. Роман «Города и годы» можно назвать эпической поэмой о пространстве и времени. В пересечении плоскостей пространства и времени, в этой симфонии отражен геометризм современной техники и сложность общественных отношений. Кольца змеиного сюжета переливаются всем богатством и сложностью оттенков действительности, всем многообразием жизни. В кинематографической смене сцен и картин отчетливее всего обрисовываются главные действующие фигуры: Андрей, его друг Курт — художник, революционер, затем немецкий офицер маркграф фон-цур-Мюлен Шенау и Мари Урбах. Среди второстепенных фигур запоминаются предисполкома Голосов, летчик Щепов, Сергей Львович Щепов, окопный профессор и Федор Лепендин, инвалид. Стиль романа музыкален, с его разнообразием от иронической усмешки до эпического волнения, он характеризует сложность психологической ткани в эпопее «Города и годы». В сущности, насмешливый маркграф, победивший Андрея Старцова в «битве жизни», наиболее цельная и законченная фигура. Есть нечто примечательное в судьбе Андрея: нарушая революционный долг, спасая жизнь маркграфу, организатору контр-революционного движения, Андрей разрушает тем самым и свою личную жизнь. Маркграф невольно становится мстителем за предательство. Жизнь сурово карает колеблющихся, играющих двойную игру. Такова основная мысль книги.

Роман «Города и годы» — крупное и интересное явление в художественной литературе.

В художественной манере Конст. Федина есть холодок, свойственный подлинному мастерству, но иногда этот холодок принимает формы скептицизма, тогда чувствуется холод, идущий откуда-то из глубины творческой лаборатории писателя. От ледяного веянья скептицизма художник ищет защиты в тонкой изящной иронии, но ирония не спасение, а лекарство сомнительное, скорее всего это ширма скептика. Ирония обогащает творчество только в том случае, когда она не самоцель, когда целеустремленность писателя очевидна, когда у него есть стержневая идеологическая установка. Ирония Конст. Федина рождена его исканиями, в ней есть оттенки, порой достигающие необычайной прозрачности и тонкости, даже утонченности, напоминающей Анатолия Франса. Эта новая струя в искусстве Конст. Федина пробивается все сильнее в позднейших произведениях. Ею окрашена повесть, в которой пореволюционное уездное встает в тонах и типах, далеких от огорчительной морали и сдержанных вздохов «Анны Тимофеевны», называется повесть «Наровчатская хроника, веденная Симоновского монастыря послушником Игнатием в лето 1919-е». Причудливы фигуры этой повести, обобщенные в своей типичности до каррикатуры, поэт Антип Грустный, призрак великого поэта—Афанасий Сергеевич Пушкин, фельетонист Симфориан Бесполезный, комиссар Роктов, монахи, выписывающие «Наровчатскую Правду», монахини, вышивающие красное знамя, бравый военком, «социализирующий» колокол с колокольни женского монастыря и др. За исключением едва намеченного силуэта жены фельетониста Авдотьи Ивановны, в повести преобладают мужские фигуры. «Хроника» кончается уходом молодого летописца из монастыря, его браком с Авдотьей Ивановной. Стиль повести строго не выдерживается, художник как-будто не ставил себе цель всерьез убедить читателя в подлинности авторства послушника Игнатия.

В рассказе «Утро в Вяжном» тончайший узор ироний приобретает силу об'ективного восприятия, стиль выразителен своей образностью и музыкальностью.

«Гармонь взвыла радостно, как животное, которое долго держали взаперти и вдруг выпустили на волю. Барабан, не более звучный, чем корыто, с усилием применился к такту музыки, но потом мужественно и усердно держал его, безжалостно разрубая тишину утра. Первую минуту казалось, что природа не вынесет оскорбляющего безобразия ринувшихся на нее звуков. Казалось, что повянет трава, что березы кинутся в бегство, что разверзнется земля, что само небо падет на лужайку, чтобы поглотить музыкантов вместе с каруселью. Но природа быстро справилась и легко отыскала звуки, примирившие ее с неожиданной музыкой».

«Сначала забрехал дурковатый кобель. Он спал покойным утренним собачьим сном, когда раздался исступленный вопль гармонии. Он вскочил, как от пинка, хвост его опустился, нижняя челюсть отвалилась и задрожала. Но он разглядел пестрые пятна карусели, понял, что это сделано человеком, пришел в себя и, побежав прочь, не оглядываясь, начал брехать».

«Сейчас же за кобелиным лаем раздалось гоготанье гусей. Целое стадо их, пригнув к земле шеи и шипя, двинулось по лужайке к карусели. Воинственные, неумолимые, гуси наступали на раскрашенных деревянных лошадей, готовые разорвать их, если они сделают хоть одно враждебное движение. Но лошади пучили свои деревянные глаза куда-то в небо и были неподвижны, как пни. А страшные, отвратительные звуки сильней и сильней вырывались из их внутренностей. Тогда гусей обуял ужас. Тот, что наступал в голове стада, раскрыл крылья, приподнялся, на прямой, как палка, шее задрал голову и, замахав крыльями, побежал, почти полетел в сторону от карусели, в березняк. Следом за ним, с гоготом, бросилось все стадо, свистя и хлопая крыльями, внезапно

> выросши и широко разметнувшись по зелени ослепительным облаком».
>
> «Так началось утро. Какие-то неуловимые звуки — мычанье, вздохи, хрюканье, лай, клохтанье и ржанье — отозвались на музыку карусели, и вдруг стало ясно, что только гармонь и барабан, что только эта музыка уместна среди застывших березовых рощ, на траве, обсыпанной серебром росы, под небом, еще не успевшим посинеть — чуть розовым и холодным на востоке».

Так же остроумно, красочно и свежо описание карусели, пляски и любовной сцены в этом рассказе, одном из лучших по свежести живописи и чистоте исполнения.

Есть другая струя в творчестве Конст. Федина, внушающая опасение за судьбы его художественных путей. В некоторых его произведениях холод скептицизма сгущается, застывает в лед пессимизма. Такова повесть «Трансвааль». От нее веет безотрадностью. Не то эстонец, не то бур, Вильям Сваакер насаждает культуру в глухой русской деревне, он стоит сначала во главе сельского совета, но вскоре проявляет качества оборотистого собственника. Сваакер образцово ставит мукомольное дело, затем выделку жерновов и, наконец, подбирается к электрификации. Он легко преодолевает все препятствия и умеет ладить с крестьянами. Автор рисует Сваакера загадочной фигурой, удачливым циничным суб'ектом, одиноким в своей неугомонной деятельности. Заключительные строки повести звучат, как похоронный звон.

Сваакер мечтает об электрификации целого уезда.

> «Он подходит к жене и настойчиво повторяет:
>
> — Надин... Надин... Как ты думаешь, Сваакер может делать электричество весь уезд? Надин?
>
> Тогда Надежда Ивановна, закрывая глаза, тихо и безразлично говорит:
>
> «Мне кажется, Вильям, ты можешь все»...

Создается впечатление, что свою кипучую энергию Сваакер изливает в социальной пустоте, не ощущается прочных нитей, которые бы связывали его с населением, или с окружающими людьми. Проник ли Сваакер в быт крестьянства, произвел ли в нем какие-либо изменения — об этом из повести трудно вынести что-нибудь, но, обрекая Сваакера на изолированность, автор как бы молчаливо осуждает своего героя. В типе Сваакера есть нечто от манекена, или в лучшем случае от автомата. Развивая огромную и плодотворную деятельность, Сваакер не вызывает симпатий у читателя. Характер Сваакера наделен чертами бездушия, мстительности, культуртрегер обращается с людьми, как с неодушевленными машинами. Все другие персонажи повести полны теплоты, в них ощущается живое человеческое дыхание. Только Сваакер холоден в своем одиночестве, ледяном демонизме. Носитель культурных начал, действенности, неутомимой борьбы с природой и человеческой косностью, представитель машинной техники, несмотря на свою энергичную деятельность, он не вносит облегчения в жизнь окружающих его людей. Мотив ненужности, бесполезности усилий над перестраиванием жизни, потому что жизнь лучше не станет, как бы не стала хуже, слышится в этой повести к концу все определеннее, переходя в траурную мелодию безнадежности. В образах Анны Тимофеевны и Сваакера воплощается все та же идея о растрате живой энергии, — есть много общего в двух этих типах при всем их несходстве.

Еще явственнее, еще безотраднее пессимизм повести «Пастух», где деревня изображена почти незатронутой революцией, она звериным бытом, бессмысленностью зоологического прозябания напоминает деревню Чехова и Бунина. Отношение пастуха Прокопа к своему отцу, старику Авере, которому негде умереть, Лариона к своей любовнице, мужиков к Пастуху — возвращают нас к первобытным временам, к тому стадному состоянию, в котором жизнь человеческая не представляла ценности. В селе Кочаны, изображаемом в повести, жизнь старика оценивается дешевле кочетыга, за кражу которого пастух Прокоп готов убить отца. Мордобой и убийство из-за угла—бытовые явления, обычные и почти единственные события, разнообразящие быт деревни. Ни одного проблеска или просвета, ни одного стремления к более разумному существованию. В тон мрачному содержанию изобразительная сторона повести «Пастух» несколько более темная и тусклая по сравнению с другими произведениями Конст. Федина. Деревня Конст. Федина не типична, хотя отдельных деревень, таких, как Кочаны, существует не мало, в повести есть натуралистический привкус, от того она не кажется такой убедительной, как например, сельская картина в рассказе «Утро в Вяжном». Наиболее близкими к натуралистической протокольности являются в повести описания медленного умирания и наконец смерти потерявшего трудоспособность пастуха-старика Авери. В заброшенной бане агонизирует больной старик.

«Зима стояла крепкая, с метелями, стужей. С сумерек забегали на деревню волки, выли на реке, под баней. По ночам вьюги выдували из бани тепло, тогда Аверя, дрожа от холода, подползал к окошечку, высовывал наружу голову, раздвинув закопченные дощечки, набитые вместо стекол, и вопил:

— «А-о-ау!»

...«Бабы и девки, топившие печь, приносили Авере поесть, опорастывали горшки с кашей и похлебкой в такое же корытце, на каком Аверя спал. Он с'едал все, что давали, понемногу, как-будто здоровел, рана на его руке подсохла — верно он сказал сыну — душа в нем сидела крепко!» В этой же бане, не смущаясь присутствием умирающего, моются бабы и девки. Потерявший способность речи, полуразрушенный полубезумный старик сохраняет перед смертью одно желание выпить и когда его желание было удовлетворено, «какое-то подобие смысла загорелось у него в глазах».

Упорно не сдающийся смерти старик Аверя своей живучестью олицетворяет стихийную силу близкой

к природе деревни. Бессмысленность применения этой силы, бессознательной, как все силы и стихии природы— иллюстрирует излюбленную идею Конст. Федина о бесцельности жизни во всех ее проявлениях. Анна Тимофеевна, Сваакер, Аверя — образы этой идеи и такие крайние точки, как Сваакер и Аверя, лишь наиболее выпуклые оформления мысли художника. В повести «Пастух» Конст. Федин развил свою мысль до конца, дал ей образ тоскливого отрицания, неверия в возможность поступательного развития человека. Деревня «Кочаны» не может развиваться по пути разумной жизни, для этого ни одного здорового зародыша в ней нет.

Мотивы скептицизма, философии бесцельности, звучавшие не раз в произведениях Конст. Федина и все больше крепнущие, внушают опасение за его дальнейшие творческие пути. Его крепкое мастерство оставляет надежду, что культурный художник преодолеет полосу скепсиса, иссушающего дарование, и более светлые, действенные, мотивы его творчества зазвучат сильнее и выведут талантливого писателя на дорогу здорового созидательного искусства.

ФЕДОР ГЛАДКОВ.

(К 25-ти летию литературной деятельности).

Гладков Ф. В.

До последнего времени критики мало останавливались на творчестве талантливого писателя Федора Васильевича Гладкова. В тех же случаях, когда критики высказывались, они говорили о влиянии Гоголя и Андреева на Гладкова, о надрыве в его творчестве, стихии, повышенности настроения и т. п. В виде исключения о первой книге писателя «Пучина» один ленинградский критик писал, что это «большая и жуткая книга». Этот отзыв прошел незамеченным, пока с выходом романа «Цемент» не сказал своего слова читатель. Огромный успех романа, выдержавшего в короткий срок два издания, сопровождался многочисленными откликами. Особенно интересен факт широкого отзвука на выход «Цемент» провинциальной печати. От газет Смоленска, Гомеля, Одессы, Николаева, Саратова, Калуги и др. до «Тихоокеанской звезды» Хабаровска отозвалась провинция. Большинство этих откликов относится к осени 1925 г., когда «Цемент» печатался в «Красной Нови». После выхода романа отдельным изданием, в печати вновь начинается оживленное обсуждение и наши руководящие газеты посвящают статьи подробному разбору крупного литературного явления. Все отзывы о «Цементе» сходятся в одном — признают его художественную ценность, значительность, большой общественно-революционный удельный вес. «Роман смело срывает покровы с противоречий нашей эпохи», — говорит «Рабочий Путь» (Омск). «Связанные в один узел художником, они слагаются в ее первую симфонию». Большое художественное полотно, первый рабочий роман; эпопея, книга, сочетающая занимательность и содержательность; крупное достижение революционной литературы, замечательное явление, «цемент — крепкая связь», — так характеризует центральная и провинциальная пресса роман. Интересны высказывания писателей. В «Правде» от 16 февр. тов. А. Серафимович ставил вопрос: «Чем же привлекает «Цемент?» и отвечал: «Да, ведь, это первое широкое полотно строящейся революционной страны. Первое художественно-обобщенное воспроизведение революционного строительства, зачинающегося быта». Весьма положительно отозвался о «Цементе» М. Горький. Было опубликовано его мнение, высказанное в беседе с нашими моряками, посетившими Горького в Италии.

> — «Раз начали говорить о писателях, укажу еще на одного—следует сказать, Гладков. Его «Цемент» одна из значительнейших вещей, настоящее произведение. Он, ведь, ставит один из величайших вопросов современности — вопрос о труде, о его дисциплине, т.-е. самое животрепещущее, и разрешает эту задачу прекрасно, творческое начало выражено полно в лице рабочего, восстановителя завода. Затем написано все в спокойном эпическом духе, без разводцев».

Мнения критиков также единодушны, за редким исключением. Здесь мы находим у т.т. В. Вешнева и Г. Лелевича развитие до них уже высказанной мысли о монументализме «Цемента», при чем В. Вешнев дает очерк всего творчества Ф. Гладкова, как поэта инстинкта и ревизора социальной и бытовой действительности. П. С. Коган в статье «о Гладкове и «Цементе» отмечает: «Ф. Гладков возродил психологический роман. Правда, это делают и другие писатели. Вспомним хотя бы «Города и годы» Федина. Но то писатели иного мироощущения». Другие произведения писателя П. С. Коган рассматривает как героические поэмы, «монументальные создания». М. Левидов, отдавая предпочтенье мемуарам и художественному репортажу, все же вынужден признать: «Большой писатель Гладков рассказал в большом романе, как революция пробуждает к жизни завод». Ироническое отношение критика к «горбу» беллетристического таланта не уменьшает ценности признания.

Исключением в оценке «Цемента» является резко отрицательный отзыв Брика (№ 2 «На лит. посту»). Брик считает «Цемент» плохой и вредной книгой. На вопрос: почему же книга имеет успех, критик дает более, чем своеобразный ответ: «Цемент» понравился потому, — говорит Брик, — что люди, мало что смыслящие в литературе, увидели в нем осуществление своего, из пальца высосанного, литературного идеала». Суждение Брика трудно заподозрить в серьезности и беспристрастности, критик сам признается, говоря об успехе «Цемента»: «Мы не знаем, как реагирует на него («Цемент») массовый читатель, но официальным критикам, рецензентам, библиотекарям, культпросветчикам, агитпропщикам и прочим завлитам «Цемент» понравился безусловно». Таким образом, все перечисленные работники относятся к числу «мало смыслящих в литературе». Заслуживают ли они такой презрительной оценки и на каких данных основано заключение критика — это вопросы, на которые искать ответа в статье Брика — труд напрасный. Мы видели, что единодушное мнение всей советской печати опровергает необоснованный и несерьезный футуристический монолог «о вреде «Цемента». Но среди разнообразных откликов на большую книгу не обойтись без курьезов. Усмотрел же кто-то из провинциальных критиков в романе «смелость», «с какой автор взрывает целинные пласты быта приуральских заводов», в данном случае ошибка рецензента измеряется расстоянием от Урала до Новороссийска. Так иногда далеко расходится с истиной суждение критиков о писателях.

Выход в свет собрания сочинений Ф. Гладкова, литературное волнение, вызванное «Цементом», наконец, две недавно опубликованные автобиографии писателя, дают достаточно материала, чтобы пересмотреть прежние суждения критики. Разговоры о надрыве, влиянии Гоголя и Андреева на творчество Ф. Гладкова теряют значение перед суровыми голосами фактов. Подобно многим из современных писателей Ф. Гладков испытал на себе огромное влияние М. Горького. В одной из автобиографий писатель говорит следующее:

> «В 1901 г. познакомился с рассказами Горького. Первый же том перевернул всю мою душу. Это было обаяние, от которого я освободился только с годами. Все, что я писал в то время, было только сплошное подражание Горькому. И когда я послал ему один из своих рассказов, он ответил мне: «Вы можете писать, у вас есть уменье наблюдать жизнь, есть любовь к людям».

Влияние Горького могло сыграть решающее значение в формировании писательского «я» Ф. Гладкова потому, что судьбы обоих писателей сходны. Тяжелая борьба за существование, скитания с детских лет, среда «горемык из люмпенов», сначала восприятие жизни «как сплошной звериной борьбы», затем участие в революционном движении — таковы основные определяющие моменты. «Пережитые испытания, неприглядная рабочая жизнь, страдания еще раньше толкали меня к жалобам на бумаге, а волшебное имя Горького вызвало великую жажду творчества», — говорит писатель в другом месте. Своими учителями писатель считает Лермонтова, Льва Толстого, Достоевского и Горького. «Их углубленные темы, огромные проблемы, художественная завершенность образа до сих пор поражают меня. В их произведениях меня привлекает и волнует социальная и психологическая сторона». Эти признания являются существенными для понимания творчества Ф. Гладкова. Действительно, социальная и психологическая тема занимает центральное место в произведениях писателя.

Психологизм в изображении общественного человека у Ф. Гладкова сильно окрашен автобиографичностью. То, что называют надрывом, есть в действительности драматизм, психологически углубленный личной историей писателя, особенно его позднейшими исканиями. Пьеса «Ватага» о борьбе и труде на рыбных промыслах по собственному признанию автора отражает ту полосу в его жизни, когда будущий художник «в 9 лет впервые узнал, что такое рабство, впервые научился много плакать от жалости к матери и отцу и приходить в ярость перед мучителями - эксплуататорами». Повесть «Изгои» связана с периодом жизни в ссылке. «Огненный конь» — с годами революционной работы на юге. «Цемент» — с Новороссийском, с эпохой перехода страны к мирному строительству — временем быстрого художественного роста писателя. Та «ярость», о которой говорит писатель, «ярость перед мучителями - эксплуататорами» характеризует большинство темпераментных героев в произведениях Ф. Гладкова. Таковы Гмыря и Гузий в «Огненном коне» с их яростным классовым поединком. Полон силы и темперамента Глеб из «Цемента» с его созидательным вдохновением. Вот этот переход классовой «ярости» в творческое вдохновение представляет сущность романа «Цемент». Драматизм и подчеркнутый психологизм здесь входит в берега, героика и романтика, принимают эпические формы. Не следует искать в «Цементе» того, чего в нем нет. Не все еще здесь точно рассчитано, многогранное отражение эпохи кажется иным слишком сложным. Следует помнить о той задаче, какую ставил перед собой автор. «Единственная моя цель — типически, глубоко и широко отобразить нашу эпоху, с ее борьбою, строительством, устремлением в будущее», так

определяет свою художническую задачу писатель в автобиографии. «Цемент» представляет именно такое отражение эпохи в ее переломный момент — момент перехода от гражданской войны к строительству, роман можно было бы назвать иначе «Перевал». В «Цементе» отражается сущность переходного состояния со всем обилием возникающих вопросов. Эти вопросы «Цемент» ставит и собирает в фокусе внимания. В этом значение, а также и причина успеха романа, широко охватывающего эпоху.

«Цемент» завершает большой творческий путь, пройденный писателем со времени напечатания первого рассказа «К свету» в 1901 г. 25-летняя работа Ф. В. Гладкова, оригинального темпераментного художника, давшего ряд ценных произведений и первую эпопею о творческих силах революции, должна быть отмечена соответственно культурному и революционному значению.

ДМИТРИЙ ФУРМАНОВ.

I.

Фурманов.

В настоящее время критическая литература о Фурманове разрастается. Большинство высказываний критиков связывается с личностью писателя, меньше относится к его произведениям, среди которых есть зрелые вещи. Несомненно, что боевая и писательская работы Фурмана почти неразделимы. Редкий пример синтеза жизни и писательства! Однако, личное не перевешивает для нас об'ективной ценности и заключения того, что сделано писателем. Недостаточно отмечено, что из Фурманова выростал художник, надо подчеркнуть — баталист революции. Первые размашистые полотна «Чапаев», «Мятеж», а затем оставшиеся черновые работы писателя поставили некоторых критиков втупик. Действительно, к какому литературному виду отнести записки участника гражданской войны? Один из критиков легко вышел из затруднения, решив, что Фурманов записывал «все без разбора». Конечно, это неверно. Записывание всего без разбора не дало бы литературе таких типических батальных картин, как «Красный Десант», «Чапаев» и «Мятеж». Если в писаниях Фурманова много мелочей, поразивших критика, то это — мелочи характерные, типические, подчеркивающие серые краски той войны, которая богата исключительными по героизму событиями, но бедна внешними красками. В ней не было парадного блеска и ярких мундиров.

II.

Жизнь и литературная деятельность Дмитрия Фурманова представляют пример прямолинейного напряженного органического развития и быстрого роста революционера-писателя. В этом развитии, в силе и быстроте роста не было перебоев, болезненных уклонов или изгибов, если не считать начального периода политического младенчества. Путем нормального, здорового общественно-литературного созревания шел писатель-боец. И этим революционным здоровьем, общественной гармоничностью, согласованностью внутренних сил в проявлениях активной деятельности привлекают нас жизнь и творчество т. Фурманова. Крепкая революционная закалка чувствовалась в работе писателя, она определяла его развитие, характер его внутреннего роста. Из революционного активиста быстро поднимался писатель, имевший все данные выработаться в художника, об этом свидетельствует сильное чувство жизни, которым насыщены первые работы Дм. Фурманова.

Таким образом, можно различать три момента в формировании писателя-общественника. Сначала формировался революционер-комиссар и военно-политический публицист, затем автор батальных картин гражданской войны, и в последний период стал определяться писатель-художник, углублявший литературное творчество, перерабатывавший «Чапаева». Об основных моментах своего политического и литературного пути т. Фурманов говорит в краткой автобиографии следующее (см. «Известия ЦИК СССР», № 61, 1926 г.):

«В половине 1916 г. приехал в Иваново-Вознесенск и вместе с близким другом по студенчеству, Михаилом Черновым, работал преподавателем на рабочих курсах. Ударила революция 1917 года. Пламенные настроения при малой политической школе толкнули быть сначала максималистом, дальше анархистом, и, казалось, новый желанный мир можно было построить при помощи бомб, безвластья, добровольчества всех и во всем...

А жизнь толкнула работать в совете рабочих депутатов (товарищем председателя), дальше — в партию к большевикам, в июне 1918 г. — в этом моем повороте огромную роль сыграл Фрунзе: беседы с ним расколотили последние остатки анархических иллюзий.

Вскоре работал секретарем губкома партии, членом губисполкома.

Потом с отрядом Фрунзе на фронт. И там: комиссаром 25-й Чапаевской дивизии, начальником политуправления Туркестанского фронта, начальником политотдела Кубанской армии, ходил в тыл белым на Кубани комиссаром красного десанта, которым командовал Епифан Ковтюх. Тут контужен в ногу. Вместе с другими шестью, за этот переход награжден орденом «Красного Знамени». Потом в Грузию, из Грузии на Дон, с Дона в Москву. И здесь с мая 1921 года.

1917 — 1918 годы писал в «Рабочем Городе» и «Рабочем Крае» (Иваново-Вознесенск); годы 1919—1921 много писал публицистических и руководящих статей в военно-политических журналах; в то же время сотрудничал нерегулярно в газетах («Известия ВЦИК», «Рабочий Край», «Красное Знамя», «Коммуна» и др.). С 1921 г., приехав в Москву с фронта, написал «Красный десант» («Красная Новь»), «Чапаев» (Госиздат), «В восемнадцатом году» («Буревестник»), начал сотрудничать в московских журналах. В начале 1925 года вышла новая моя книга «Мятеж» (Госиздат), посвященная гражданской войне в Семиречье летом 1920 г. После «Мятежа» вышло еще несколько книжек. Теперь вот, года четыре, литературную работу считаю главной, основной. Писал я и раньше, писать начал давно, но тогда это было словно между делом. Теперь — иное. Даже совсем иное». (Подчернукто нами. Г. Я.).

Это «совсем иное» и было художественным самоопределением писателя-общественника. Черты развивающегося художника были подмечены в произведениях Дм. Фурманова такими крупными писателями-общественниками, как М. Горький и А. Серафимович. Последний указал на внутренний рост писателя Дм. Фурманова. «Значимость писателя, художника, творца — не в размерах его дарований в данный момент, а в размерах его роста, в способности к этому росту» (смотри «Правда № 62, -926 г.), И далее А. Серафимович подчеркивает наличие именно такой способности у Фурманова. «И его гибкость, его драгоценная гибкость художника — в этом непрерывном, внутреннем, органическом росте». Конечно, Фурманов-художник был весь еще впереди, но в его творчестве было заложено здоровое художественное зерно, уже давшее первые ростки.

Рост и быстрота внутреннего литературного развития Фурманова определяются тем обстоятельством, что писатель-боевик живописал гражданскую войну изнутри, из глубины ее внутреннего кипения. Активный участник событий черпал энергию и творческую волю из нутряной силы революции, из того огромного заряда, которым пробудили жизнь, заставили ее перестраиваться воспрянувшие массы. И первая же крупная книга писателя была посвящена целиком живому олицетворению могучих сил мирового движения, талантливому полководцу, вышедшему из недр революционных масс и крепко до конца с ними связанному — Чапаеву. Но, воспевая мощь боевого творческого инстинкта масс, автор Чапаева нисколько не прикрашивает своего героя, рисует его об’ективно, отмечая на ряду с положительными чертами и отрицательные.

Есть еще другая важная сторона в произведениях Д. Фурманова. Набрасывая широкими мазками картину революционной стихии, писатель показывает, как творческие силы революции справляются со стихийным движением, направляют его по определенному руслу. Этому процессу организационного самоопределения революции на красном фронте, в боевой обстановке, посвящены лучшие страницы книг Фурманова. Особенно характерна и ценна в этом смысле после «Чапаева» революционная хроника «Мятеж». Уже в «Чапаеве» писатель показал,, какую школу проходит молодой политработник в боевой обстановке, когда втягивается во фронтовую работу. «Мятеж» рисует еще более сложную обстановку, дает глубокую психологическую картину внутренней творческой работы, какую проделывают революционные организаторы в борьбе с мятежной кулацкой стихией. Горсточка сознательных выдержанных работников борется с пятитысячной разнузданной, кулацки-настроенной солдатской массой, морально получает над ней перевес, а затем с подоспевшей небольшой помощью справляется и с мятежом. Для военных политработников «Мятеж» представляет целый «университет», руководство работой среди наиболее темной массы, как справляться с ней, да еще с враждебно-настроенной. Психологические указания, данные писателем по отношению к мятежным солдатам, применимы в работе с наиболее отсталыми слоями крестьянства и во многих других случаях. Страницы, где изображается мятежная толпа и столкновение революционера с ней лицом к лицу, принадлежит к лучшим в современной литературе.

> «Вот она, многотысячная вооруженная толпа— сбилась, гудит, ревмя ревет, словно стада горных зверей. Тут «недовольных»... сто процентов!!! «Ну-ко, сунься в этакое пекло!»... «Как ее взять в руки, мятежную толпу»!—

ставит вопрос автор и отвечает подробно, дает советы по пунктам.

> « ...выступать надо твердо, уверенно, как сильному, и без малейших уступок, колебаний. Это первое: твердо и не сдаваясь в основном. А второе — не выпускать ни на одно мгновенье из-под пытливого взора всю толпу, разом ее наблюдая со всех сторон, и во всех проявлениях. Говорить—говори, но слушай чутко разные выкрики, возгласы, одобрения или недовольство, моментально учти, отражают ли они мнение большинства или только беспомощные попытки одиночек»... «А как только учтешь, поймешь — будь в действии гибок, как пантера, чуток, как мышь».

Здесь писатель вскрывает глубочайшие пружины революционной психологии и возвышается до пафосного эпического стиля.

> «Если нарастает, вот она, близится гроза, чуешь ты ее жаркое близкое дыханье, — зажми крепко сердце, жалом мысли прокладывай путь— не по широкой дороге битвы, а окольными, чуть приметными тропинками мелких схваток, ловких поворотов, неожиданных скачков, глубоких острых повреждений, иди — как над ревущими волнами ходят по зыбкому, дрожащему мостику, остерегайся, озирайся, стремись видеть враз кругом: пусть видит голова, пусть видит сердце, весь организм пусть видит и понимает, потому что кратки эти переходные мгновенья и в краткости — смертельно опасны»...

Среди замечательных психологически верных советов, верных мыслей и афоризмов особенно интересны следующие:

> «Твой верный, твердый шаг должен отдаваться в сердце намагниченной толпы, твое нужное острое слово должно просверливать толстую кору мозгов и сделать там свою работу»...

> «...знай, чем живет толпа, самые насущные знай у нее интересы. И о них говори»...
>
> «...Буйство — это не сила, буйство только разгул страстей».

Великолепен конец советов о том, как бороться с враждебной пучиной мятежной стихии; здесь законченно выражено мировоззрение революционера, который не только жизнь свою, но и смерть отдает делу революции. Трудно найти в литературе другую подобную формулировку, ясную, четкую, где бы так выявилась сила, твердость убеждения и свежесть революционной мысли. Художественной убедительности достигает последний совет своей острой образностью и красочностью.

> «...когда не помогают никакие меры и средства, все испытано, все отведано и все безуспешно — сойди с трибуны, с бочки, с ящика, все равно с чего, сойди так же смело, как вошел сюда. Если быть концу — значит надо его взять таким, как лучше нельзя. Погибая под кулаками и прикладами, *помирай агитационно!* Так умри, чтобы и от смерти твоей была польза. *Умереть по-собачьи, с визгом, трепетом и мольбами — вредно.* Умирай хорошо. Наберись сил, все выверни из нутра своего, все мобилизуй у себя — и в мозгах, и в сердце, не жалей, что много растратишь энергии, — это ведь *твоя последняя мобилизация. Умри хорошо!!*. (Подчеркнуто нами. Г. Я.).

Надо обратить внимание на то, что один из важнейших моментов последовательного марксистского мировоззрения отлично выражен в приведенном отрывке. Призывая к «хорошей» смерти, писатель-боец отнюдь не имеет в виду моральную оценку, его интересует только *благо* революции, вред «плохой» смерти и польза хорошего «агитационного» конца. Тут пафос боевого настроения соединяется с ясностью последовательной коммунистической мысли и художественностью выражения. И на этой вершине, где революционная логика празднует победу над всем случайным и временным, мы видим, как рождается художник, как революционер начинает говорить языком искусства, потому что его убежденность, проверенная практикой, вошла в его «плоть и кровь».

Дм. Фурманов вышел из недр революции, он принес в литературу вместе с кипучей энергией огромный и ценнейший запас боевого политического опыта. Заслуга писателя заключается в том, что он не растратил этот опыт, а сберег его и, подкрепляя документами, стал литературно оформлять, оставив памятники, которые будут изучаться не раз и не два, как лучшие свидетельства эпохи. И в его военно-политической комиссарской работе и в литературной бросается в глаза очень ценная черта. Д. Фурманов был культурником в лучшем смысле этого слова. Работавший под руководством т. Фурманова в политотделе туркфронта т. Трайнин говорит (см. «Известия» № 62) следующее:

> «Зопомнилась одна мысль — «блок-нот» покойного. В этот «блок-нот», который бессменно лежал перед ним на столе, строка за строкой вносились все потери, необходимые переброски коммунистов, детальные нужды частей, — строки, приводившие всегда в деятельное движение весь политотдел. И впоследствии, при чтении книг покойного, я всегда вспоминал этот «блок-нот», представлявший собою грубую схему будущего литературного творчества Дмитрия Андреевича.
>
> *Необычайная наблюдательность сплеталось в нем с храбростью бойца и упорством культурника*». (Подчеркнуто нами. Г. Я.).

Эта культурная бережливость в отношении к революционному опыту — прекрасное качество и в политической и художественной работе. Только закрепляя, накапливая опыт, устанавливая вехи и зарубки на пути, можно успешно продвигаться вперед. Культурной устойчивости, умной жизнерадостности, боевой бодрости, ясности мысли, идейной выдержанности, последовательности мировоззрения, гармоничности мироощущения, умению бороться и работать будет учиться литературный молодняк у Дмитрия Фурманова.

III.

Д. Фурманов оставил большое литературное наследство, состоящее из рассказов, повестей, записей, представляющих документальные характеристики эпохи, чаще всего быт боевых лет. Наиболее зрелой в художественном отношении, законченной вещью, ценной по психологическому анализу и своеобразию стиля является повесть «Записки обывателя». Фурманов хорошо передает психологию среднего человека, дельного работника, перевариващегося в котле гражданской войны. Рассказ ведется сначала от имени автора «записок» Вениамина Барского, затем приводится его дневник, который еще полнее раскрывает внутренний мир фронтового работника, военкома, потом члена Реввоенсовета. Некоторые моменты из рассказанного Вениамином Барским совпадают с переживаниями политрука Клычкова, действующего в Чапаеве, напр., рассказ о первом боевом крещении. Это свидетельствует о том, что Фурманов стремился не отступать от действительности, пользуясь богатым материалом личного опыта. «Записки обывателя» по силе выразительности, крепкому языку, выдержанности интимного тона и психологической глубине не уступают лучшим современным психологическим повестям. В этом произведении данные Фурманова, как художника слова, проявляются полнее всего. В области сюжета, композиции, развития темы, писатель не был еще силен, он пробует себя, и опыт оказывается удачным, а четкость психологического анализа, прекрасный язык повести и целостность настроения повышают ее художественные качества.

Многочисленные наброски и отдельные портретные зарисовки (Фрунзе, Ковтюх и др.) возбуждают вопрос, каким же методом пользовался Фурманов, быть может он действительно записывал «все без разбора»? Такие рассказы, как «Шестьдесят», «Шакир», «Драма Луши», или зарисовки революционных событий: «Как убили отца», «Красный Десант», имеют много общего, потому что и действительные факты писатель заносил в свою записную книжку, извлекая из них самое существенное, и они приобретали под его пером характер типических явлений. Читая «Как убили отца»,—эту волнующую сценку расправы черной сотни над любимцем рабочих, их испытанным вождем, вы чувствуете эпоху, молодость первой революции, образы Отца, одного из старейших революционеров и юного Фрунзе останутся в памяти навсегда. Также типичен рассказ «Шестьдесят», из бесчисленных литературных отражений «ужасов» гражданской войны «Шестьдесят» запоминается, как картина Гойя. Образы: неутомимой сиделки Катюши и спокойного выдержанного санитара подчеркивают мрачную глубину событий, развертывающихся в рассказе.

О фактах и мелочах Фурманов в одном из произведений говорит следующее:

> «Иной летучий, крошечный фактик так врезается в память, что не забыть его во всю жизнь. Это значит, что фактик этот по существу своему был не мелочью, что действие его было глубоко, что смысл его был серьезен, и только внешняя форма — летучесть, краткость, внезапность — отпечатлели его как мелочь».

Двойная зоркость революционера и художника сказалась в этой глубокой мысли, определяющей метод Фурманова. Выхватывая «фактики», насыщенные жизнью, мелочи, в которых перекрещиваются пути явлений и событий, Фурманов неутомимо собирал все типическое, извлекал наиболее ценное из неисчерпаемой сокровищницы действительности, в которой он не был пассивным созерцателем, а бойцом. В своих литературных работах Дм. Фурманов проявлял все качества художника-реалиста. Преждевременная смерть оборвала кипучую деятельность, но ее плоды и многообещающие опыты, как молниеносные вспышки великих битв, озарят путь революции и фигуры ее творцов.

ОСНОВНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ПАВЛА ДОРОХОВА.

I.

Дорохов Павел.

Павел Дорохов начал свою литературную деятельность до революции в качестве бытописателя деревенской жизни. «Деревенское»—так назывались его очерки, печатавшиеся в «Ежемесячном журнале» в предреволюционные годы (1914 — 1916). Общественная и революционная работа П. Н. Дорохова, его служба в земстве крепко утрамбовали эту крестьянскую основу, от которой пошло творческое развитие и самоопределение писателя. В революционные годы проза. П. Дорохова движется по нескольким направлениям, художник определяется, как бытописатель современности, пишет приключенческий, революционный роман-хронику «Колчаковщину», занимается психологией мещанства и интеллигенции, отсюда переходит к юмору, пробует свои силы и не без успеха в сатире («История города Тарабарска»). Со времени первых деревенских очерков круг тем и вопросов, волнующих писателя, расширяется, соответственно изменяется их оформление, приемы обработки материала разнообразятся и углубляются — их путь: от очерка, описания — к сюжету, к психологии.

II.

В каждом из направлений, в которых работает П. Дорохов, легко проследить основные линии его творческого развития, его внутренней установки, двойной тяги — к сюжету и к психологической разработке темы. Эти две линии ведут к реализму, их согласование может быть достигнуто только в полновесном реализме. На пути к реализму сюжет может закрыть психологические пружины поведения действующих лиц, и наоборот, психологизм может разрастись и вытеснить динамику действия. Между этими крайними точками пролегают творческие пути писателей, то приближаясь к сгущенной сюжетности, вплоть до быстроты кинематографического романа, то переходя к психологическому анализу, то сочетая сюжетность и психологизм. Если мы возьмем бытовые очерки и картины П. Дорохова: «Новая жизнь», «Житье-бытье», «Как Петунька ездил к Ильичу», «Колдун Яшка», «Фронт учительницы Перепелкиной», то увидим, как наброски и зарисовки деревенского, до-революционного житья-бытья и новой жизни в современной деревне сменяются реалистической живописью и более широким охватом действительности Перечисленные произведения имеют одну общую черту — твердую практическую, конкретную установку: они всегда отвечают на какой-нибудь животрепещущий вопрос. Рассказ «Новая жизнь», например, говорит о том, что может сделать деревенская женщина в переустройке быта и как действительно делается эта переустройка, как происходит культурная революция в деревне. Повесть «Фронт учительницы Перепелкиной» ставит эту тему глубже, здесь освещаются взаимоотношения сельской интеллигенции и крестьянства, обрисованы препятствия, лежащие на пути культурного переустройства деревенского быта. Правдиво переданы психология учительницы и крестьян, правдивость и теплота красок, чистота языка искупают недочеты сюжета. Во второй части повести центр тяжести передвинулся от крестьянского быта к быту сельской интеллигенции, личностный роман учительницы, фельдшерицы и доктора, подчеркнул поставленные повестью вопросы, оставшиеся не разрешенными. Если решать выдвигаемые жизнью вопросы, или хотя бы намечать перспективу решения, намекать на выход из создаваемых действительностью положений — писатель может считать себя не вправе, волен ограничивать свои задачи, то в изображении быта читатель имеет основание требовать: точнее, глубже, яснее. Так, в обрисовке типов доктора и фельдшерицы, читатель естественно рассчитывает на такой охват темы, как и при освещении типа учительницы. Взаимоотношения доктора и крестьян могли быть раскрыты полнее в той же плоскости, как отношения учительницы и крестьян, в свете борьбы за культуру, что открыло бы и сюжетные возможности и укрепило бы конструкцию повести. Повесть «Фронт учительницы Перепелкиной» — специальную тему о роли интеллигенции в деревне, о революционной борьбе за культуру, переводит, может быть незаметно для самого автора, в плоскость личностной темы, чем и ослабляется интересный замысел, нарушается сюжетное и психологическое равновесие.

III.

В истории одной учительницы, столкнувшейся лицом к лицу с деревенским бытом, есть моменты, заслуживающие большого внимания. Первое знакомство с крестьянами, попытки подойти к ним поближе, столкновения с учениками, устройство спектаклей и др... Все эти моменты ставят практические важные вопросы, возникающие перед каждым культурным работником в деревне. Некультурность деревни, тяжелый труд, сковывающий крестьянскую массу, однообразие впечатлений деревенской жизни, ряд других об’ективных условий требуют со стороны сельской интеллигенции делового, умелого и тактичного подхода к массе в деле срабатывания с ней на ниве переустройства быта. Неопытность учительницы, изображенной в повести П. Дорохова, подчеркивает практическое значение этих, будничных казалось бы, но в то же время волнующих нужных вопросов, вводящих нас в живую ткань действительности. Психологически верно, с большой выразительностью, прозрачным чистым языком описано первое знакомство учительницы с проблемой крестьянского бюджета. Мужик Иван построил учительнице кровать и воспользовался случаем, чтобы поделиться своими сомнениями и затруднениями бюджетного порядка. Вот как беседовали они:

«Иван уходить не собирался. Сел на свеже-выструганные доски, снисходительно осмотрел учительницу.

— Скучаешь?

— Да пока нет.

— Так. Ну, ничего, привыкнешь. Сперва-то, конечно, скушновато покажется с нами, ну, да если потрафить сумеешь, и с мужиками ладно будет.

— Потрафить? —спросила Клавдия Ивановна.

— А ты как думала. Потрафить, красавица, каждому надо».

Клавдия Ивановна едва ли задумывалась над тем, что она должна кому-то «потрафлять». Иван впервые со всей мужицкой прямотой поставил перед ней этот вопрос. Дальнейшая беседа показала, что самому Ивану приходится очень туго, чтобы «потрафить», на своем финансовом фронте. Иван намолотил полтораста пудов, ему надо семью (пятеро едоков) прокормить, сельхозналог уплатить, на семена оставить, одеться-обуться и т. д. Вот он и спрашивал Клавдию Ивановну:

— Как жить будем? Должен я сельхозналог платить, ай нет?

«Клавдия Ивановна, по правде сказать, плохо знала, должен Иван платить сельхозналог или нет. Но ответить незнанием не хотелось. Уверенно кивнула головой.

— Должен, конечно.

— Вот то-то и оно-то. Должен, спору нет, должен — двадцати пудов не хватит, тогда как быть?

— Ну, неужели не хватит? — смущаясь, спросила Клавдия Ивановна».

Иван неумолимо продолжает свои финансовые выкладки и пристает: все про смычку толкуете, а по чем за ситец лупите?... — Что делать, как жить?.. Как хозяйство поднимать?..

«Иван строго смотрел на девушку и ждал ответа. Клавдия Ивановна понимала, что должна что-то сказать Ивану и мучительно придумывала — что же сказать? В городе кое-что слыхала на собраниях да конференциях, кое-что читала в газетах, но не была уверена, что понимает все так, как надо. Ну, все равно была-не-была.

— Будет лучше, дядя Иван, производительность поднимается с каждым днем.

Иван сердито хмыкнул:

— Поднимается. Давно вы поднимаете, да что-то все не поднимете.

— Да я-то при чем, дядя Иван!

— А ты будь при чем, — сердито сказал Иван. — Вот и горе-то, что все вы не при чем. Ты растолкуй мужику, как и что, вот и будешь при чем».

Клавдия Ивановна последовала совету Ивана, она попыталась подойти ближе к крестьянам, задыхаясь в махорочном дыму на собраниях, терпеливо слушала матерщину, пробовала устраивать спектакли в школе, все тяжелые работы исполняла сама, мыла полы, носила дрова, но все ее усилия заметным успехом не увенчались. История с медицинским осмотром, которому учительницу подвергают по требованию сельского милиционера наравне с другими девушками, окончательно вооружают девушку против окружающей, как ей кажется, враждебной среды. Потерпев неудачу в общественной работе, Перепелкина и в личной жизни уступает другой, более удачливой сопернице. Правда, автор в последней главе посылает своей героине утешителя в лице красноармейца, который производил «самое приятное впечатление», но эта развязка неубедительна.

Сущность повести в злоключениях сельской интеллигенции того типа, которая недостаточно вооружена для того, чтобы войти глубоко в деревенский быт, не рассчитывая на быстрый успех, которая мало подготовлена для медленной настойчивой работы. Психология таких работников раскрыта в живых сценках, написанных с тонким юмором, рисующих и об'ективные трудности работы в деревне.

IV.

Пробуя свои силы в психологическом охвате материала, П. Дорохов дал ряд любопытных этюдов и опытов. В двух рассказах: «Как Петунька ездил к Ильичу» и «Колдун Яшка» есть новое в постановке темы и ее расскрытии. История путешествия мальчика ко гробу Ильича, помимо теплого освещения детской психологии, по-новому показывает беспризорных. Обычно в изображении беспризорных чувствуется душок осуждения, может быть, едва заметного, но все же уловимого морализирования пробивается в отношении к заброшенным детям, как к отверженным и заклейменным. У П. Дорохова беспризорные — это дети, попавшие в беду, ничем, конечно, не отличающиеся от других детей, кроме разве сильно развитого чувства товарищества. Также и в портрете деревенского колдуна автор счастливо избежал шаблона. Внимание к бытовым мелочам здесь сослужило хорошую службу писателю, через психологическое развитие темы идущего к реализму. Согласно своей творческой установке, автор отвечает прежде всего на вопрос: практически, конкретно, как это бывает? В данном случае, рассказ «Колдун Яшка» показывает, как суеверные мужики в засуху прибегают к помощи колдуна и как этот колдун их обманывает. Простая тема о деревенском суеверии обнаруживает сущность мелкого собственничества — этот фундамент суеверия и религии. Мужикам дозарезу нужен дождь, и они готовы за него хорошо заплатить, молебствовали — не помогло, обращаются к колдуну, за хороший дождь не жалко отдать колдуну новые председателевы сапоги и рубаху. Дождь действительно пошел после того, как сделка состоялась и колдун просидел три дня в роще возле села, посмеиваясь над мужиками, которые воображали, что он в самом деле занят «вызыванием» дождя. Мужики поверили, что дождь вызван колдовством, слух об этом быстро разлетелся по округе, и соседняя деревня через сельсовет официально требует: «прислать колдуна Яшку на предмет вызывания дождя», а потом даже идет войной добывать его. Яшка упирается, потому что знает, что второй раз ему едва ли посчастливится обмануть мужиков, но изворотливый колдун не может найти на этот раз выхода, пытается спрятаться и в конце концов погибает, когда мужики убеждаются, что жалкий трусливый старичок лишен какой бы то ни было таинственности. Сцены, характеризующие те черты деревенской жизни, которые Энгельс называет первобытным идиотизмом, написаны живо, согреты сдержанным юмором. Собственническая психология выдержана до конца, остроумно подчеркнута в той дележке колдовской силы, которую придумали мужики, чтобы не обидеть соседнюю деревню, требовавшую колдуна, ведь его купили, все его требования приняты, почему же не поставить этого спеца на меже и заставить колдовать так, чтобы дождь, вызванный им, оросил и рядом лежащие поля. Однако, колдун Яшка, эта саморегулирующая машина для добывания дождя, оказалась недействующей, ее сломали за непригодность. С неменьшим успехом психология собственничества, а также мещанства раскрыта в рассказах: «Собственный дом», «Красный дракон» и «Ночная кукушка». Мечта о собственном доме разрастается до размеров безумия, такова тема рассказа «Собственный дом», в сжатых главах передающая психологию сгущенного собственничества. Страсть к присвоению таит в себе зародыш душевной болезни, Плюшкин — маниак, Скупой Рыцарь—маниак, но сильная воля удерживает их на грани безумия. Петр Максимович Сивков же, в рассказе П. Дорохова «Собственный дом», эту грань перешел, его маленькое «я» распадается. Безвыходные тупики, в которые упираются пути обывательского существования, освещает писатель. «Петр Максимыч стал задумываться» — многообещающее начало рассказа сразу же вводит нас в мрак безотрадного мещанского прозябания. Одни обыватели доходят до безумия, другие, подобно Ивану Ивановичу и Ивану Никифоровичу, рассорившись из-за пустяков, занимаются доносами друг на друга, третьи всю жизнь не вылезают из болота пошлости. «Несущие бремя» — история адвоката, воспрянувшего с наступлением НЭП'а, далеко выходит за пределы анекдота. На экзамене в коллегии правозаступников, отвечая на вопрос: чтобы Петр Иванович стал делать, если бы случился переворот? — приспособляющийся обыватель обнаруживает свою сущнсть во всем блеске.

> «О, Петр Иванович знал бы, что делать. Он на мгновение отвел глаза в сторону, чтобы не прочли в них настоящих мыслей и, приложив руку к сердцу, как только мог убедительно сказал:
>
> — Я бы взял в руки винтовку и пошел защищать Советскую власть до последней капли крови».

Петра Ивановича принимают в коллегию. Жизнь его возвращается в прежнее привычное, удобное, спокойное русло, но Петр Иванович чувствует, что ему чего-то не хватает. Свою неудовлетворенность адвокат ощущает в форме, представляющей классический образец пошлости; ему «хочется сказок, хочется песен», он перевирает стихи Игоря Северянина, смутно вспоминая:

— Ты помнишь, — лилии в шампанском, лилии в шампанском. Ах, какие были поэты...

Петр Иванович с женой находят неожиданный способ удовлетворения своей жажды «восторгов», они разыгрывают влюбленных, назначают друг другу свидания, пока появление милиции в отдельном кабинете ресторона жестоко не разбивает жалкую игру опустошенных людей. (Великое дело—хотеть, иметь волю к жизни, к достижению определенных целей, но люди терпят крушение и в том случае, когда они не умеют хотеть, и в том случае, когда их цели ничтожны. Учительница Перепелкина не достигла намеченных целей ни в общественной, ни в личной жизни, потому что не сумела проявить сильную волю к преодолению препятствий, лежащих на ее пути. Настойчивость же и страсть к достижению ничтожных целей заводят обывателей в самые неожиданные тупики и даже пропасти). Крепко сделанный рассказ «Ночная кукушка» рисует ответственного работника, совершающего подлог, потому что его жене хочется иметь уютную квартирку. Купить квартиру за три с половиной тысячи, поставить в счете лишнюю тысячу — это мелочь, характеризующая тину мещанства, обволакивающую иногда ответственных работников. «Ночная кукушка» — удачный психологический этюд, в котором шаг за шагом прослежен процесс разложения воли у человека, ставшего рабом привычной обстановки. Размолвка супругов, атака жены, отступление и поражение мужа показаны остроумно в сценках, полных комедийной живости. Типы супругов написаны портретно, характеры прочувствованы художником, в этом рассказе П. Дорохов поднимается над бытописательством, выходит на широкую дорогу реалистического изучения действительности, ее перевоплощения в художественных образах.

V.

Среди произведений П. Дорохова крупнейшим по охвату революционной эпохи является эпопея колчаковщины, части этой эпопеи, изданные отдельными книгами, носят название: роман-хроника «Колчаковщина» и «Задетые крылом». Чехо-словацкое восстание, героические бои под Казанью, Симбирском, Самарой, трудные дни испытаний, когда перед революцией стояла задача освободить от захватчиков Волгу, сделать ее опять честной советской рекой — вот основное в романе «Задетые крылом», представляющем вступительную увертюру к «Колчаковщине», соответственно хронологическому ходу событий. Фигуры большевиков Лукина, Спрогиса, Юрасова, Берты, Нади, эс-эров: Матвея и Василия, обывателей, выступают на фоне картин боевых схваток в быстром движении действенных дней, насыщенных динамикой борьбы. Коротко, сжато охарактеризованы основные моменты борьбы, хорошо передано настроение обывателей в начале чехо-словацкого восстания. Обыватели жили только слухами, от которых не спасали ни глухие ставни, ни крепкие запоры, от слухов было жутко, страх заставлял бить поклоны и молиться. Целое мировоззрение заключено в короткой зоологической обывательской молитве:

— Господи, пошли нам избавителей, сохрани нам животы наши и скарбишко наш.

Покорность течению событий — «воля божья», страх и растерянность сменялись у растревоженных и раз'яренных собственников злобой, потому что:

> «Не участок земли отобрали у Ивана Савельевича большевики — сердце вынули».

Купеческое сердце, заполненное единым чувством, сросшееся с собственностью, отождествленное с участком земли—это выпуклый художественный образ. В хронике «Задетые крылом» обращают на себя внимание страницы, анализирующие психологию и сущность той политической группировки, которая была тесно связана с обывательскими массами, с растревоженным муравейником мещанства, а именно, психологию эс-эров. Активный эс-эр Матвей чувствует, что его участие в борьбе на стороне белых позорно, ему приходится играть роль наемника, работу которого поощряют выдачей спирта и сукна. Матвей призадумывается:

> «В самом деле, за что же он, Матвей, борется! Если за то, чтобы дать народу счастливую лучшую долю, то ведь и большевики за это борются. Вся разница в том, что он, Матвей, и его партия, хочет достигнуть этого всенародным соглашением, а большевики хотят сделать сытыми и счастливыми всех, теперь же, немедленно. Да и возможно ли оно, это всенародное соглашение!»

Матвея поражает простая мысль, что его приятель Василий, сын купца, «поговаривает даже о вступлении в партию, и, может быть, как раз для того, чтобы легче вернуть папаше участок». — Ну, да, да, Василий спит и во сне видит, как бы вернуть свой участок. Василий знает, за что он борется. А вот он, Матвей, не знает.

Таково же настроение добровольцев того отряда, которым командовал Матвей, один из них говорит: «Знаете, Матвей Семенович, мне большевики решительно ничего плохого не сделали. Папаша постоянно их ругал, другие ругали, с их слов ругал и я, а по правде сказать, я даже не знал, где в городе находился Совет и что он делал. Когда товарищи пошли в добровольцы, неловко было и мне отставать».

Внутренние противоречия эс-эрства, начало разложения партии, окончательно перешедшей на сторону белых в разгаре обостренных классовых битв, раскрывает эта часть эпопеи, при чем связывает процесс распада с настроениями крестьянства, быстро понявшего, на чьей стороне правда. Изображая цельность и последовательность большевиков в те памятные исторические дни, автор романа «Задетые крылом» не наделяет красных чертами совершенства, не ставит их на ходули, они действуют естественно, движимые логикой борьбы. Среди отдельных картин боев, в которых чувствуется пафос эпохи, запоминаются: окружение белыми поезда Троцкого под Казанью и взятие Симбирска. Такие сцены, как отступление красных (в начале романа), казнь Нади, рассказ Юрасова о Ленине, быт обывателей, — все это отчетливые иллюстрации событий. Менее всего показаны чехи, они действуют среди этих событий, как посторонняя, почти механическая сила.

Моменты: в бою за Симбирском белые упорны, они умеют умирать — смертью храбрых; «умирать надо» — говорят в критический момент красные; сценка надругательства Лукина над трупами офицеров, гибель Лукина в бою, — вот мера об'ективности автора, дающего обстоятельную, хотя быть может несколько схематичную картину начального периода гражданской войны. В целом роман-хроника «Задетые крылом» представляет ценное произведение, намечающее черты той концентрированной эпической формы, которая еще определеннее выражена в «Колчаковщине». Когда закрываешь книгу, в памяти остаются строки, запечатлевшие образ эпохи, в них описывается, как в бою умирали красные:

> «Жизнь, такая дорогая и нужная для каждого, радостно отдавалась за всех. Живые накрывали лица убитых товарищей фуражками и матросские фуражки с черными с золотом лентами были венками, возложенными коммуной...»

Дух коллективизма выражен в этом красочном штрихе, в словах о смерти за всех.

VI.

Роман-хронику П. Дорохова «Колчаковщина» следовало бы назвать кинематографическим романом. Быстро сменяются события, дружной вереницей бегут маленькие сжатые главки, мелькает картинка за картинкой, легко развертывается нить повествования. Скупым языком сценария, автор сообщает читателю самое существенное. Экономия в слове, изобразительных средствах — положительная черта. Наше время не любит многословия. К сожалению, эта сторона в произведении П. Дорохова умаляется тем обстоятельством, что в «Колчаковщине» мы не встречаем иллюстративных документов, которые подкрепляли бы авторскую фильму. Роман-хроника предполагает более широкое и более близкое к исторической последовательности событий

отображение действительности. Надо признать, что автор пользуется изобразительными средствами умело и достигает цели. Офицерские отряды, расправляющиеся с крестьянами и рабочими при Колчаке, показаны достаточно ярко, так что читатель может составить себе некоторое представление о всей колчаковщине в целом. Художественное изображение основных моментов колчаковщины в форме приключенческого романа, больше всего занимало автора. Последовательная же передача хода событий отошла на второй план, в силу чего получилась неслаженность хроники с романическим сюжетом. Основное достоинство произведения П. Дорохова — занимательность, легкость языка, доступность широким массам читателей. Сущностью романа представляется нам не хроника колчаковщины, как исторического явления, а собирание революционных сил и борьба с белыми. Как собирали свои силы передовые рабочие и крестьяне в колчаковском подпольи в ударный кулак для борьбы с белыми — вот что показано лучше всего, и этот показ является самой ценной стороной в произведении. Картина подпольной борьбы, переходящей в гражданскую войну, судорожное сопротивление белых, их зверства, гниль их разложения—все это встает перед читателем в четком рисунке. Конечно, всякая кинематографическая лента страдает обычно двумя серьезными недостатками: отсутствием психологического обоснования и упрощенностью. Не избежал этих недостатков и кино-роман «Колчаковщина». Автор совсем не осветил следующих вопросов: в чем заключается психологический заряд, заставляющий героя романа, Киселева, проделать весь сложный путь подпольной борьбы, что движет Киселевым к опасной и напряженной работе. То же по отношению к белому офицерству, их классовый состав, психология, причины дикой озлобленности, палаческой мстительности и кровожадности почти не затронуты в «Колчаковщине». Только в одном месте подходит писатель к подоплеке белого бешенства. Замученный пытками кооператор Ломов задает вопрос истязавшему его офицеру Тарасову:

> «Человек вы или зверь?» В ответ Тарасов истерически восклицает: — «Человек! Нет, я не человек, я — офицер!.. Разве я имею право быть человеком?.. Я только офицером могу быть! Я государю императору присягал... Врагов внешних и внутренних... А вы — враги... Вы разорили моего отца, вы у него все отняли...» и т. д.

Здесь устами истязателя и убийцы говорит раз'яренный собственник, в свою палаческую работу он вносит собственническую деловитость и изобретательность. Сцена измывательства Тарасова над Ломовым богата психологически верными штрихами, напр., в сцене закуривания папиросы, когда Тарасов предлагает своей жертве закурить, или когда предлагает «отдохнуть»: «отдохни, я подожду». Счастливо подошел здесь писатель к психологии людей, которые «*только офицерами могут быть*», но не развил свою работу в этом направлении. В результате изображение белогвардейщины страдает схематизмом, даны существенные моменты без психологического показа (бал победителей, сцены пыток и др.). С другой стороны, проводя главное действующее лицо романа, Киселева, сквозь все злоключения целым и невредимым, автор вынужден заменить чем-то отсутствующее психологическое содержание героя. Как полагается в приключенческом романе, вместо разработки психологического обоснования действий и поступков героев, ставится семейная мелодрама. Подпольный работник, посланный в глубокий тыл белых, нежный отец, он в разлуке с семьей, семья в руках белых, сочувствие и внимание читателя естественно приковывается к фигуре отважного борца. Гораздо лучше нарисован и прочувствован автором другой герой романа, Петрухин, организатор партизанских отрядов, работающий в гуще крестьянской массы. Одно из наиболее удачных мест в «Колчаковщине» — разговор спасшегося от расстрела Петрухина с дедом во время переезда в лодке чрез Иртыш. Восьмидесятилетний старик инстинктивно чувствует правоту Петрухина, олицетворяющего своей молодостью и цепкостью революционное крестьянство. Такими же теплыми красками написаны старик Чернорай и его сноха Настя, принимающие деятельное участие в революционной работе вместе с Петрухиным. Восстание крестьянских масс против Колчаковского палаческого режима, картины организации партизанских отрядов, нарастания революционного движения — представляются в художественном изображении П. Дорохова последовательно развивающейся цепью. Несомненная заслуга писателя в том, что он показал механизм подпольной работы в действии, механизм партизанского собирания сил, завязывания связей, изобразил работающий аппарат восстания. Обычно партизанщина рисуется современными авторами в виде хаотического бунта, стихийного движения. Конечно, элементы стихии всегда есть в «мужицкой революции», но они включены в «Колчаковщине» в революционную систему. Исторически это верно, потому что к эпохе гражданской войны усилиями поколений борцов передовые рабочие и крестьяне уже выковали боевой аппарат революционной практики. Отдельные, пусть и стихийно вспыхивающие очаги движения, при наличии единой руководящей воли, включаются в единое организационное русло. В «Колчаковщине» это показано четко. Сибирь — крестьянская страна, восстание крестьян в тылу у белых сыграло большую роль в ликвидации авантюры «верховного правителя». С материалами этой стороны колчаковщины автор, очевидно, лучше знаком, революционное же движение рабочих в городах освещено значительно слабее. Рабочая масса едва намечена в главе: «Подул ветер».

Кино-роман «Колчаковщина» популярен среди молодежи. Революционному молодняку он приносит пользу, приохочивая к чтению и давая знакомство с картинами классовых схваток в их наиболее острых ожесточенных формах. Если автору битвы классов представляются иногда шахматной игрой, то рабочий читатель легко разберется и поймет, что дело обстоит глубже и сложнее. Но и с этой стороны, упором на состязание героев в силе ловкости, хитрости, умении найтись в трудных положениях, произведение П. Дорохова поучительно. Конечно, революция и подпольная работа не игра, она несет в себе глубокое содержание, она развертывается, как тугая пружина из недр классов, копивших силы для коренного переустройства жизни. Вот относительно буржуазной «плотинки», стоящей на пути строительства, автор «Колчаковщины» ошибается, преуменьшает ее силу. В разгар восстания, когда партизанские отряды слились в революционную армию, вождь ее Киселев настроен восторженно: «Ах, радость пьянящая. Все, все сметут со своего пути. Жалкой буржуазной плотинке не удержать разбушевавшегося потока!» Преуменьшать силу врага не следует, над «жалкой буржуазной плотинкой» не мало потрудились рабочие и крестьяне, чтобы расшатать и свергнуть ее, и впереди им предстоит еще много работы. Легкость, с которой действующие в романе лица, справляются со всеми препятствиями, не должна развивать в среде молодежи самомнение. От «Колчаковщины», читатели возьмут пафос борьбы, запомнят картины, которые говорят о необходимости серьезного вооружения и крепкой закалки для победы над упорным, жестоким и мстительным врагом рабочей революции.

VII.

Своей насыщенностью, динамикой эпохи, такие произведения, как «Задетые крылом» и «Колчаковщина», полнее всего выражают ту линию в творчестве П. Дорохова, которая идет к сюжетности, к концентрированному оформлению действия и движения. Это здоровое стремление развивается иногда в сторону описания, схемы, за счет психологии изображаемых явлений. В дальнейшем своем развитии писатель не удовлетворяется формой исторической хроники, да последнее определение, данное им самим, и неверно, его произведения более чем хроника, — «Задетые крылом» и «Колчаковщина» относятся к исканиям той новой, еще не установившейся эпической формы, которая только намечается в произведениях современных писателей, ощупью идущих к новому реализму, к новому эпосу. Не останавливаясь на сюжетной хронике, П. Дорохов пробует себя не без успеха в психологической разработке художественного материала, как, например, в отмеченных рассказах: «Колдун Яшка», «Ночная кукушка», и др. Повесть же «Фронт учительницы Перепелкиной» представляет переход к сочетанию сюжетности с психологизмом—к реализму. Во всех произведениях П. Дорохова есть одна черта, на которой следует остановиться — это юмор. Ироническая усмешка писателя, оживляющая его наблюдения и характеристики, не случайна. «История города Тарабарска» — веское доказательство того, что П. Дорохов вооружен тем, чего не хватает большинству наших бытописателей — здоровым чувством юмора. Острая сатира, удар по обывательщине и пошлости, по зоологическому существованию, — так можно охарактеризовать «Историю города Тарабарска» — эту историю Глупова, сохранившего свои самобытные черты вплоть до революции. Город Тарабарск с его обитателями настолько типичен, что, без сомнения, он скоро станет нарицательным именем. Опыт сатиры оказался удачным, и в этой области, от писателя можно ожидать новых успехов. «История города Тарабарска» с ее скульптурными фигурами, так же, как и психологические и сюжетные произведения П. Дорохова, имеют еще одну общую черту — стремление автора к портретности действующих лиц, т.-е. к ясно выраженной типичности. Каждый читатель встретит в тарабарцах и в героях «Ночной кукушки» старых знакомцев, увидит обобщенные образы своего опыта, своего личного знания людей. Поднимаясь над обывательским миром, идя от бытописательства к художественному реализму, к пластичности, к портретности, символической обобщенности образов, писатель соответственно проделывает большую работу над стилем своих произведений, освобождаясь от готовых формул фельетона и очерка. Крепкий язык, легкое построение фраз, ясность описаний, лаконизм — характеризуют прозу Павла Дорохова, в ней можно найти неудачные обороты, но редко можно встретить что-нибудь лишнее. Творческое развитие в разнообразных направлениях, способность к развитию, признаки внутреннего роста, конкретная установка творчества — все это говорит за то, что Павел Дорохов крепнет — как прозаик, как художник.

К СПОРАМ О КРИТИКЕ.

Обозреватель литературы в журнале «Печать и Революция» т. А. Лежнев резко выступил (см. № 1, 1926 г.) против моей статьи «Сейфуллина и ее критики» напечатанной в «Новом мире» (№ 10, 1925 г.). Разбору этой статьи почтенный обозреватель посвящает целую главу своего обзора, при чем связывает мое выступление с заметкой Ф. Гладкова о критике, появившейся в «Журналисте». Заметка писателя явилась его ответом на анкету о критике, произведенную «Журналистом», и увидела свет одновременно с моей статьей. Таким образом, едва ли обосновано утверждение сурового критика о том, что в заметке Ф. Гладкова «заключена в неразвернутом виде вся статья Якубовского». Нет никаких оснований об'единять в одно два различных литературных выступления, связываемых Лежневым только потому, что Ф. Гладков в своем высказывании о современной критике между прочим упоминает среди других попутчиков и Сейфуллину. Повидимому, вот это сопоставление двух различных литературных явлений, а также ряд других утверждений и обвинений, пред'являемых критиком ко мне, проистекают из недостатков метода А. Лежнева. В самом деле, обвиняя автора статьи о Сейфуллиной в «искажениях, неточности, привязках», в несостоятельности статьи «с точки зрения логики и фактов», А. Лежнев считает возможным совершать странные экскурсии куда-то «вне логики и фактов». Критик заявляет:

> «Было, очевидно, что-то такое вне логики и даже, может быть, вне фактов, что как будто

> оправдало выступления Якубовского и Гладкова. Вчем-то таком критика оказалась неправой перед пролетписателями. Надо поискать, в чем именно». (Подчеркнуто нами. Г. Я.).

Нам представляется неожиданной и непонятной в устах марксистского критика такая туманная формулировка вопроса. Что же это за таинственная область, лежащая где-то «вне логики»? Возникают сомнения: да существуют ли в литературе и критике такие явления, которые помещаются «даже, может быть, вне фактов»? Если А. Лежнев хочет коснуться каких-то явлений общественной психологии, то надо сказать прямо, какие же, именно, факты критик имеет в виду. Но относительно предпринимаемого психологического экскурса можно лишь догадываться, потому что критик только намекает: «надо поискать», но, ведь, согласитесь, трудно искать нечто неуловимое «что-то такое»... Правда, в другом месте статьи А. Лежнев высказывается более определенно, откуда можно заключить, что психология—это и есть область, лежащая «вне логики и фактов». Так, критик считает, что «несостоятельная с точки зрения логики и фактов статья Якубовского имеет, однако, значение психологического документа». Опасаемся только, что психологический экскурс А. Лежнева увлек его, действительно, несколько в сторону от логики и фактов. Надо оговориться, что мы совсем не считаем себя непогрешимым и безупречным в своих критических высказываниях, но все же, когда ответственный обозреватель авторитетного журнала, помимо ряда пред'являемых им обвинений, считает мою статью лишенным доказательств проявлением темперамента, то такое утверждение представляется слишком смелым и недостаточно серьезным. Мы ставим своей целью показать, действуя в пределах не только логики и фактов, но и диалектики, что критик неправ в целом ряде своих обвинений, что о некоторых моих доказательствах он умалчивает, а других совсем не понял.

Начнем с доказательств, которые не были поняты. Отрывки из «Перегноя», приведенные мною, как образец безвкусицы, А. Лежнев рассматривает как «обычные выражения повседневного языка», сухость протокольного языка считает «намеренной», это—«обычные приемы» и т. п. Особенно удивляет критика мое указание, что построенные писательницей предложения звучат не по-русски, по его мнению—это «трудно понять».

«Дарье Софроновой брюхо выпотрошили. Младенца свиньям кинули. Семьи большевистские вырезали». «Обещаний им всяких надавали». «Зимой война настоящая разгорелась» и т. п. А. Лежнев полагает, что однообразие и сухость этих фраз есть не что иное, «как сознательный прием, производящий эффект в силу контраста». Эффект, действительно, получается, но как раз тот, о котором мы говорим. Перед лицом фактов, а число фактов этих в том же стиле можно было бы умножить,—

Что остается нам? Открыть причину
Сего эффекта — правильней: дефекта,
Затем, что дефективный сей эффект
На чем-нибудь основан.

(«Гамлет». Пер. Кронебрга.
Действие II, сцена 2-я).

А причина заключается в следующем. Однообразие, с которым упорно сказуемое загоняется в конец, не свойственно нашему живому, подвижному, гибкому языку. Повествовательная проза от такой перестановки нисколько не выигрывает, а перестановка частей предложения является мощным средством усиления впечатления (...«всякая перестановка создает новый оттенок речи». А. Пешковский). В данном же случае мы имеем несомненный «дефективный эффект». Поясним примером. Возьмем обычные русские повседневные выражения. Волга впадает в Каспийское море. Лошади едят овес. 2 × 2 будет 4. Лежнев пишет обзоры. В переводе на лежневско-сейфуллинский язык получаем следующие предложения, производящие эффект, как говорит критик, в силу контраста:

Волга в Каспийское море впадает. Лошади овес едят. 2 × 2 — 4 будет. Лежнев обзоры пишет.

Здесь так же, как и в примерах из «Перегноя», бросается в глаза нецелесообразность пользования обратным порядком слов. Основная стилистическая ошибка заключается в монотонном подчеркивании приглагольного дополнения, не вызываемом необходимостью. Насильственность, неестественность приема Сейфуллиной легко вскрывается на фразе: «глянуло страшное лицо деревни». Здесь автор был вынужден изменить своему приему, иначе получилось бы нелепица: «страшное лицо деревни глянуло». С другой стороны, определение «страшное» могло быть выдвинуто, — этого не было сделано, и получилась серая безжизненная фраза. Нет сомнений, что А. Лежнев глубоко неправ, считая разбираемые нами сухие обеспложенные предложения обычными повседневными выражениями. Они несовсем обычны, но их необычность художественно и стилистически неоправдана, вот почему они достигают как раз обратного эффекта, вот почему звучат не по-русски.

Таким образом, эти недочеты стиля не были поняты обозревателем «Печати и Революции», отделывающимся высокомерным: «все это вздор». О других же моих доказательствах несостоятельности разбираемых произведений критик умалчивает. Доказательства же эти касаются содержания. Например, указание на зависимость Виринеи от Мальвы. Мною был приведен ряд реплик обеих героинь, почти совпадающих и по смыслу и по форме. Мы оспариваем утверждение критика, выдвигавшего образ Виринеи, как тип новой женщины, в частности, деревенской, и отмечали не новые черты в этом образе. Дело не в том, что «аналогичный тип встречается, кажется, только у Неверова», а в том, что этот аналогичный тип новой деревенской женщины у Неверова и других писателей не только не был поднят критикой на щит, — выражаясь языком обозревателя «Печати и Революции», — но не был даже замечен ею.

Вот в этом пункте критика и была неправа перед пролетписателями: ее грех заключался в неравномерном распределении внимания между писателями пролетарскими и непролетарскими. Констатируя недовольство писателей критикой, тов. Лежнев почему-то считает необходимым искать причину, как мы уже видели, «вне логики и фактов». Между тем картина, нарисованная им, весьма красноречиво говорит сама за себя:

> «Известная часть наших пролетарских и крестьянских писателей считает, что она несправедливо оттирается критикой, поднимающей на щит одних попутчиков. Нарастает глухое недовольство критикой, раздражение против превозносимых попутчиков. Это — широко распространенное настроение».

Надо полагать, что изучение причин этого настроения, выяснение взаимоотношений критика и писателя не может быть плодотворным на зыбкой почве «чего-то такого». Так же мало помогают делу гордые заявления: «Каждая литература имеет ту критику, которую она заслуживает». Такие афоризмы совсем не к лицу марксистскому критику. По адресу писателей, недовольных критикой, А. Лежнев бросает далее: «И если критика принимает вас, как факт, то примите ее, как факт, и вы». Так разрешите, тов. Лежнев, рассмотреть один из разительных фактов, заключающихся в вашей статье, — факт, подтверждающий некоторые особенности вашего отношения к пролетарской литературе. Вы пишите:

> «Почему против Сейфуллиной выступает Стрелец или Шкловский это — понятно. Их коробит в Сейфуллиной отсутствие художественной культуры, выработанного вкуса. Труднее об'яснить отрицательное отношение к ней части пролетарских писателей». (Подчеркнуто нами. Г. Я.).

Итак, оказывается, пролетарским писателям чужда художественная культура: художественная культура, взыскательность, вкус — это для Шкловских и Стрельцов, а эти, как их там, пролетписатели, непонятно, чего им собственно нужно. Деление писателей на белую и черную кость — вот основной грех некоторых критиков. То, чего, быть может, не договаривают другие, А. Лежнев высказал с трогательным грациозным простосердечием. При чем мы с чувством глубокого удовлетворения должны констатировать следующий факт: обозреватель «Печати и Революции» подтверждает, что у писательницы Сейфуллиной:

1) отсутствует художественная культура;
2) отсутствует выработанный вкус.

Если присоединить к этому признанию определение тов. Лежневым (данное в одном из обзоров) большинства произведений писательницы как третьесортных и скучных, то окажется, что не столько существо вопроса волнует критика, сколько беспокоит его мой тон, слог («оставляют желать многого»), даже темперамент. Критик подозревает меня в коварном желании «разнести» писательницу, наконец, упрекает в отсутствии «попытки вдуматься в то, что пишет писатель», отсутствии «желания понять» писателя. Помимо всех этих психологических изысканий вне логики и фактов, А. Лежнев поучает меня: «надо понимать, что читаешь». Мы же видели, что не только по своему менторскому тону, но и в основных моментах статья тов. А. Лежнева полна высокомерия по отношению к писателям и критикам, отнесенным им к разряду черной кости, не смеющим требовать от деятелей искусства художественной культуры и выработанного вкуса. Если бы не это высокомерие, разве понадобилось бы обозревателю литературной жизни недовольство части писателей одной писательницей рассматривать, как особое «своеобразное явление». Поменьше психологических «глубин» — этакой критической достоевщинки. Поближе к фактам, тов. Лежнев, особенно, по отношению к тем, которые, вы сами признаетесь, вам «трудно понять».

СОДЕРЖАНИЕ.

Стр.

Лирика и современность 5
О лирике Сергея Есенина 14
Сочинения Л. Сейфуллиной и критика 30
Искусство И. Бабеля 51
Психологический неореализм Сергея Малашкина 58
А. С. Новиков—Прибой 80
Писательский путь Михаила Сивачева 92
Павел Низовой 113
Константин Федин 128
Федор Гладков. (К 25-летию литературной деятельности) . . . 140
Дмитрий Фурманов 146
Основное в творчестве Павла Дорохова 157
К спорам о критике 175